

A Problemática da Tradução de um Conto de Hawthorne

Teresa Alexandra Sobral Casimiro

Dissertação de Mestrado em Tradução
Especialização em Inglês

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS, CULTURAS E
LITERATURAS MODERNAS

SETEMBRO 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Tradução - Especialização em Inglês, realizada
sob a orientação científica da Prof^a. Doutora Isabel Oliveira Martins.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as suas fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Lisboa, 30 de Setembro de 2010

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

A orientadora,

Lisboa, 30 de Setembro de 2010

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha orientadora Professora Doutora Isabel Oliveira Martins o apoio e a disponibilidade, assim como as imprescindíveis observações e críticas que se mostraram essenciais e tornaram possível a realização desta dissertação.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho. Agradeço também aos meus pais e irmão o constante incentivo e apoio.

Finalmente, Mohamed obrigada pela força e teimosia com que me incentivava a continuar ao longo destes cinco anos em comum.

RESUMO

A PROBLEMÁTICA DA TRADUÇÃO DE UM CONTO DE HAWTHORNE

Teresa Alexandra Sobral Casimiro

PALAVRAS-CHAVE: Tradução, Processo Intercultural, Distanciamento Temporal

Esta dissertação visa a apresentação e posterior análise crítica de uma proposta de tradução do conto de Nathaniel Hawthorne, “Ethan Brand”. Inicialmente, será feita uma breve referência à vida e obra do autor, tendo em conta o quadro referencial e mental da sociedade americana do século XIX. Em seguida, serão exploradas as características próprias de um texto do século XIX americano, nomeadamente a temática, o tipo de linguagem, as marcas culturais, procurando reflectir ainda sobre a distância temporal do texto em relação à cultura de chegada – a portuguesa – e as implicações que todos estes factores podem ter na elaboração de uma proposta de tradução. Posteriormente, realizar-se-á uma breve contextualização da obra de Hawthorne na cultura de chegada. Depois da apresentação da proposta de tradução do conto “Ethan Brand”, seguir-se-ão as necessárias justificações e reflexões sobre as opções tomadas, procurando que esta reflexão se constitua como um caso paradigmático da tradução como processo intercultural.

ABSTRACT

THE PROBLEMATICS OF TRANSLATING A TALE BY HAWTHORNE

Teresa Alexandra Sobral Casimiro

KEYWORD: Translation, Temporal Distance, Intercultural Process

This dissertation aims to present and subsequently to analyze our own translation of Nathaniel Hawthorne's tale "Ethan Brand". A brief reference to the author's life and work will be made, having also into account the intellectual and referential frame of American society in the 19th century. Afterwards, the unique features of a text of the American 19th century will be sketched out, namely the theme, the kind of language, and the cultural references. A brief study of the temporal distance between the source text and the target culture of the translation – the Portuguese – and the implications that all those features have in the making of a translation will also be dealt with. Afterwards the reception of Hawthorne's work in Portugal will be succinctly studied. After the presentation of our own translation proposal of "Ethan Brand," the translation options will also be analyzed hoping that this case study will help to understand translation as an intercultural process.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I	
1. Nathaniel Hawthorne - Vida e Obra	2
2. Contextualização Histórica e Literária	5
2. 1. Breve abordagem da produção literária americana.....	7
2. 2. New England e o Puritanismo	11
Capítulo II	
1. Características da narrativa curta - o conto.....	13
1. 2. O conto “Ethan Brand”	15
1. 3. Breve contextualização da recepção da obra de Hawthorne na cultura de chegada.....	18
Capítulo III	
1. Problemática da tradução literária	20
1. 2. Distanciamento temporal e cultural da tradução	22
Capítulo IV	
1. Proposta de tradução.....	25
1. 2. Justificações e reflexões sobre as opções tomadas no processo de tradução.....	41
Conclusão.....	51
Bibliografia.....	52
Anexos	
Anexo I. Tabela de Traduções.....	ii
Anexo II. Texto de Partida.....	iv

Translation is first of all the translation of one culture into another.

(Sidney Lumet, 1992)

INTRODUÇÃO

A arte de traduzir é tão antiga como a literatura. A tradução, ao longo da história da humanidade, tem sido um veículo de transmissão de saber entre nações, transpondo fronteiras e permitindo o acesso às mais variadas obras da literatura mundial. Quando consideramos que a tradução literária, além de processo criativo e intelectual, ocorre num contexto histórico e social específico, após ser transportada de um outro contexto histórico e social também específico, fica claro que duas línguas, duas culturas e duas sociedades estão igualmente envolvidas em todo o processo. As diferenças culturais provocadas pelo movimento do texto no tempo e no espaço podem representar um desafio simultaneamente formidável e gratificante:

(...) translation remains difficult, since the negotiation of cultural, temporal, and linguistic differences – to mention only these – always takes place in a space, which is never neutral. (St.Pierre, 1997: 423).

Esta dissertação visa a apresentação e posterior análise crítica de uma proposta de tradução do conto de Nathaniel Hawthorne, “Ethan Brand: A Chapter from an Abortive Romance”, inicialmente publicado em 1851, no número de Maio de *Holden’s Dollar Magazine*, com o título “The Unpardonable Sin”, sendo integrado posteriormente na colectânea *The Snow-Image, and Other Twice-Told Tales*, de 1852. A proposta de tradução começou por ser realizada no âmbito da unidade curricular Tradução do Texto Literário, do Mestrado em Tradução – Especialização em Inglês. A necessidade de apresentação de um trabalho final em Junho de 2008, cujo enfoque consistia na tradução de um texto relativamente curto, que ainda não estivesse traduzido para português, constituiu-se como o primeiro passo para o seu posterior desenvolvimento.

Este trabalho inicia-se com uma breve referência à vida e obra do autor, tendo em conta o quadro referencial e mental da sociedade americana do século XIX, na medida em que consideramos a tradução literária um campo em que estes aspectos se revelam como mais relevantes para a análise do texto literário, ao contrário do que acontece eventualmente com outro tipo de textos.

Nathaniel Hawthorne é considerado uma das principais figuras da literatura americana, em cuja obra se pode encontrar, entre outros, o seu grande sucesso, *The Scarlett Letter* (1850). Na vasta produção literária do autor, podem ser destacadas obras, tais como *The House of the Seven Gables* (1851), *The Blithedale Romance* (1852) e *The Marble Faun* (1860).

Com uma obra fortemente marcada pela constante preocupação com os efeitos do Puritanismo em New England, as narrativas de Hawthorne versam, de forma alegórica e imaginativa, questões morais complexas e profundas, como a da permanente luta entre o bem e o mal, ou a existência do pecado, repudiando entretanto a intolerância, o fanatismo, ou o dogmatismo religioso. (Williams, 1970:783-784)

Em seguida, serão exploradas as características próprias de um texto do século XIX americano, nomeadamente a temática, o tipo de linguagem, as marcas culturais, procurando reflectir ainda sobre a distanciação temporal do texto em relação à cultura de chegada – a portuguesa – e as implicações que todos estes factores podem ter para a elaboração de uma proposta de tradução. O conto narra a história de Ethan Brand, um antigo fabricante de cal, que passava as noites a observar as chamas da fornalha e ponderava sobre a questão do pecado sem perdão. Parte em busca desse pecado pelo mundo fora e quando regressa, após uma peregrinação de vinte anos, chega à conclusão que o pecado estava no seu próprio íntimo, decidindo então imolar-se. Nesta fase realizar-se-á igualmente uma breve contextualização da recepção da obra de Hawthorne na cultura de chegada. Far-se-á seguidamente uma abordagem sucinta da problemática da tradução literária, tendo por base algumas das teorias dos estudos de tradução, em particular as que têm em conta as questões da distanciação temporal e das marcas culturais.

Posteriormente, será apresentada a proposta de tradução do conto “Ethan Brand”, à qual se seguirá a exposição das necessárias justificações e reflexões sobre as opções tomadas, dado que traduzir um conto escrito há mais de um século e meio, imerso em marcas culturais específicas e distanciado no espaço e tempo da cultura de chegada, se poderá constituir como um caso paradigmático de análise da tradução literária como um processo intercultural.

Desta forma, espera-se que a dissertação aqui apresentada e as respectivas conclusões possam contribuir para uma reflexão de algum relevo sobre a problemática da tradução literária.

CAPÍTULO I

1. Nathaniel Hawthorne – Vida e Obra

Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864) nasceu em Salém, Massachusetts, a 4 de Julho de 1804, no seio de uma família de raízes puritanas e pertencente aos primeiros colonizadores de New England. Entre os antepassados de Hawthorne contava-se John Hathorne, um dos juízes do julgamento das feiticeiras de Salém de 1692. Com quatro anos de idade, após a morte do pai, um capitão da marinha americana, foi educado pela família materna em Raymond, Maine. Em 1825 formou-se no Bowdoin College em Brunswick, também no Estado do Maine. Durante o tempo que passou nesta instituição construiu uma amizade duradoura com dois dos seus colegas, Henry Wadsworth Longfellow, poeta, e Franklin Pierce, futuro presidente dos Estados Unidos. (Williams, 1970:783-784)

Ainda nos seus primeiros anos em Salém, em 1828, escreve o romance *Fanshawe: A Tale*, que publica em edição de autor e mais tarde retira do mercado. Será após um longo retiro consagrado à reflexão que inicia a sua carreira de escritor, com publicações anónimas de alguns contos em jornais e revistas. Estes serão reunidos posteriormente numa colectânea de dois volumes publicada em 1837, e reeditada em 1841 e 1851, sob o título genérico de *Twice-Told Tales*. (*Ibidem*: 783-784)

A edição de material literário exigia alguma autonomia económica, da qual Hawthorne não usufruía. Em 1836, Hawthorne ainda foi editor de *American Magazine of Useful and Entertaining Knowledge*, mas não podendo sustentar a família como escritor, o autor americano aceitou, em 1839, o primeiro de uma série de cargos públicos. Dois anos mais tarde, publicou um livro de contos infantis, *Grandfather's Chair: A History for Youth* (1841), género no qual se aventurou mais duas vezes: *A Wonder Book for Girls and Boys* (1852) e *Tanglewood Tales for Girls and Boys* (1853). (*Ibidem*: 783-784)

Entretanto, em 1842, após uma experiência de vida comunitária em Brook Farm¹, transfere-se para Concord, Maine, onde trava conhecimento com Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Henry David Thoreau (1817-1862), figuras maiores do Transcendentalismo. Os contos e ensaios deste período serão agrupados e publicados em 1846, com o título *Mosses From an Old Manse*. O movimento Transcendentalista desafiava directamente muitos aspectos da crença puritana e Hawthorne foi um directo contribuidor para esse

¹ Uma comunidade utópica, fundada em 1840 por George Ripley e a sua esposa em Ellis Farm, em West Roxbury, Massachusetts, inspirada em parte nos ideais do Transcendentalismo.

movimento. Para Hawthorne, este movimento parecia servir para aprofundar os seus conflitos internos e ambiguidades morais. Embora os valores rígidos do Puritanismo fizessem parte de uma herança que valorizava, o seu envolvimento no Transcendentalismo desafiava directamente muitas dessas crenças fundamentais. No entanto, estes valores alternativos pareceram atractivos no início, mas Hawthorne não os adoptaria inteiramente. (*Idem*: 783-784).

Entretanto, e uma vez mais, não podendo viver exclusivamente da escrita, aceita o cargo de inspector na alfândega do porto de Salém em 1846. Após uma mudança de governo perde o emprego e entra na fase mais produtiva da sua carreira literária.

O seu grande sucesso, em vida, foi *The Scarlett Letter* (1850), considerado hoje um dos romances de referência da literatura americana. Seguiram-se obras que se podem destacar na imensa produção literária do autor: *The House of the Seven Gables* (1851), a colectânea de contos, *The Snow Image and Other Twice-Told Tales* (1851), *The Blithedale Romance* (1852) e *The Marble Faun* (1860).

Em 1851, trava conhecimento com Herman Melville (1819-1891). Regressa a Concord, em 1852, e escreve a biografia de Franklin Pierce, para a campanha eleitoral, o qual veio a vencer as eleições para a presidência. Na sequência desta vitória, Hawthorne foi nomeado cônsul em Liverpool, lugar que desempenhou até 1857. Durante o tempo que ocupou o cargo, viajou por Inglaterra, França e Itália, reunindo material para o já referido romance *The Marble Faun* (a edição inglesa intitulava-se *Transformation*). Hawthorne regressou aos Estados Unidos, nas vésperas da Guerra Civil (1861-65) e, em 1863, dedica o livro de ensaios *Our Old Home* a Franklin Pierce. Gera-se alguma controvérsia, devido ao apoio, por parte de Pierce, à causa sulista em torno da escravatura. (*Ibidem*: 783-784). Hawthorne viria a morrer em 19 de Maio de 1864, durante uma viagem a New Hampshire, precisamente quando estava na companhia de Franklin Pierce.

As suas obras póstumas incluem os diários *American Notebooks* (1868), *English Notebooks* (1870) e *French and Italian Notebooks* (1871), bem como fragmentos dos romances *Septimus Felton* (1872), *The Dolliver Romance* (1876), *Dr. Grimsbaw's Secret* (1883) e *The Ancestral Footstep* (1883). (*Ibidem*: 783-784)

Existem três aspectos que caracterizam a sua obra: a repulsa pela misantropia, sequela indubitável do isolamento em que decorreram a sua infância e parte da juventude, a

obsessão com a existência do pecado e a possibilidade de arrependimento e finalmente o valor da alegoria e do simbolismo. (Williams 783-784)

A sua carreira literária ajudou também a definir a literatura americana numa altura em que os americanos ainda se estavam eles próprios a tentar identificar como nação. Fica na história como autor de grandes romances, mas também como mestre da escrita de numerosos e fascinantes contos, género que se pode considerar como o mais representativo e cultivado em boa parte do século XIX e para o qual ele muito contribuiu.

2. Contextualização Histórica e Literária

O território que actualmente constitui os Estados Unidos era habitado por dezenas milhares de tribos nativas americanas, anteriormente à chegada dos primeiros exploradores europeus. Durante os séculos XVI e XVII, estes territórios passaram a ser colonizados por diversos países europeus. Os britânicos colonizaram a região da costa atlântica, onde foram fundadas um total de treze colónias. Estas colónias, no início muito diferentes e afastadas política e culturalmente entre si, uniram-se e declararam a independência a 4 de Julho de 1776. Esta só seria reconhecida pela Inglaterra em 1783, sob os termos do Tratado de Paris. Desde então, os Estados Unidos tornaram-se uma superpotência, passando a exercer crescente influência política, económica, militar e cultural no panorama mundial.

Durante a primeira metade do século XIX, um dos aspectos característicos da história americana foi o da ampliação do território, através de acordos ou de guerras contra nativos e mexicanos. Após a independência, o Presidente George Washington começou a incentivar a colonização das terras que estavam mais para a parte oeste do país, com a intenção de obter vantagens económicas e políticas através da expansão territorial, a chamada “Marcha para o Oeste” ou “Conquista do Oeste”. Para atrair o interesse das pessoas, o governo americano passou a oferecer terras a preços baixíssimos. Em 1803, através da conhecida “Louisiana Purchase” aos franceses, a extensão total do território americano duplica.

Em 1823, surge a doutrina Monroe, que recebeu o nome do presidente, e que se baseava no princípio “América para os americanos”. Ou seja, os Estados Unidos deixavam claro que não tolerariam a influência de potências europeias na América. Este princípio dava um suporte ideológico ao expansionismo territorial dos Estados Unidos em direcção

ao Oeste, onde, através da compra ou de guerras, adquiriu terras pertencentes à Rússia, França, Inglaterra, Espanha, México e principalmente as terras pertencentes aos nativos. Outro dos princípios estabelecia a tutela dos Estados Unidos sobre as nações situadas ao sul do território americano, em particular as latino-americanas.

No ano de 1845, John Louis O’Sullivan, editor da publicação *United States Magazine And Democratic Review*, lançou uma frase que fez história:

And that claim is by the right of our manifest destiny to overspread and to possess the whole of the continent which Providence has given us for the development of the great experiment of liberty and federated self-government entrusted to us. (*Apud* McCrisken, 2002:68).

O “Manifest Destiny” é a corrente de pensamento que expressa a crença em que o povo dos Estados Unidos é eleito por Deus para comandar o mundo, sendo a expansão o destino nacional, encarado como parte de um processo divino para levar o progresso e a civilização a outros povos, vistos como “inferiores” em relação aos Estados Unidos.

Por outro lado, começam os conflitos que conduziram à guerra com o México, entre 1846 e 1848. Entretanto, quando o Congresso americano aceitou a anexação do Texas, facto que enfureceu o governo mexicano, que cortou relações políticas e comerciais com os americanos, os Estados Unidos conseguiram ampliar ainda mais o seu território e dar continuidade ao objectivo de levar a sua fronteira até ao Oceano Pacífico. Daí resultou também a compra dos territórios da Califórnia e a anexação do Oregon. Posteriormente, os territórios do Texas e Califórnia foram fragmentados, para a formação de novos territórios, que formam actualmente os Estados do Arizona, Colorado, Nevada, Novo México e Utah. Em 1853, obtêm a parte a sul do Arizona e do Novo México, ficando conhecida por “Gadsden Purchase” e, deste modo, completam-se as fronteiras continentais estado-unidenses, com excepção do Alasca.

Durante o movimento expansionista dos Estados Unidos, o avanço económico também se fazia notar no país de formas diversas. Enquanto no Norte se assistia ao crescimento do comércio e principalmente de uma indústria cada vez mais sólida, o Sul permanecia sobretudo rural, enquanto as novas terras do Oeste eram marcadas pela criação de gado e mineração. Ao longo da primeira metade do século XIX essas divergências entre o Norte (industrial e abolicionista) e o Sul (rural e escravagista) serão agravadas, já que

ambos tentarão impor os seus respectivos modelos socioeconómicos aos novos Estados incorporados na União.

Uma poderosa burguesia industrial e comercial, juntamente com um crescente operariado fabril, marcava o desenvolvimento da sociedade nortista, antagonizando-a com a sulista, que permanecia estagnada e dominada por uma aristocracia rural escravagista vinculada ao latifúndio agrário e exportador. Nas novas terras do Centro-Oeste nascia uma sociedade organizada a partir dos pioneiros com base na agricultura e na criação de gado.

A manutenção da escravidão no Sul e o aumento da rivalidade social e económica durante a conquista do Oeste, associados a outros elementos também conflituosos, como a questão das tarifas alfandegárias e o crescimento do novo Partido Republicano, criam condições historicamente favoráveis para a Guerra de Secessão, também conhecida como Guerra Civil.

Após o término da guerra civil, em 1865, muitos políticos norte-americanos consideraram que era tempo de os Estados Unidos construírem o seu próprio império. A conquista do Oeste constitui o despertar do expansionismo norte-americano. Finalizando a fase de expansão territorial dentro das suas próprias fronteiras, os Estados Unidos dariam posteriormente início, sobretudo já no século XX, a uma fase de alargamento da sua influência e passaram a ocupar pontos estratégicos nos oceanos Pacífico e Atlântico.

2. 1. Breve abordagem da produção literária americana

Após a independência dos Estados Unidos, a produção literária acompanhou a formação da Nação e da sociedade, no chamado período Neoclássico, entre os anos de 1776 e 1820, vindo apenas a afirmar-se, com uma identidade própria, sobretudo através da influência do movimento romântico europeu.

Antes deste período, a produção literária em território norte-americano viveu a contraposição das visões “puritana” e “neoclássica” que dominam as suas duas primeiras fases. A literatura do período colonial é marcada por uma forma de pensar guiada pela religião, com os sermões de cariz puritano, as poesias religiosas e os documentos da colonização. O período Neoclássico da literatura norte-americana, iniciado com a independência em 1776, espelha o conflito Ciência versus Fé, onde a razão entra em

choque com os dogmas religiosos, e o Homem passa a discutir a sua importância no mundo. Assim como no período colonial, não existe uma grande produção literária propriamente dita no Neoclassicismo que, embora seja considerado revolucionário, é marcado sobretudo pela necessidade de efetivação da liberdade e pela preocupação de construção de uma nação.

O ideário romântico era permeado pela dimensão estética e espiritual da natureza e pela importância da emoção e do espírito individual. Os românticos destacavam a importância da arte da auto-expressão para o indivíduo e para a sociedade. O romantismo era afirmativo e apropriado para a maioria dos poetas e ensaístas criativos americanos. As grandes montanhas, os desertos e grande parte do território dos Estados Unidos expressavam o sublime. O espírito romântico parecia especialmente apropriado para a democracia americana: enfatizava o individualismo, afirmava o valor da pessoa comum e buscava na imaginação inspirada os seus valores éticos e estéticos.

O chamado movimento transcendentalista, representado sobretudo por Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, foi uma reação contra o racionalismo do século XVIII e estava intimamente ligado ao movimento romântico europeu, sendo entretanto uma manifestação especificamente americana. No geral, o transcendentalismo foi uma espécie de filosofia que privilegiou a natureza em lugar da organização religiosa formal, a percepção individual em lugar do dogma e o instinto humano em lugar da convenção social. Os transcendentalistas americanos levaram o individualismo radical ao extremo. Ao mesmo tempo, havia grande pressão para encontrar uma forma, voz e conteúdo literários autênticos e especificamente americanos:

(...) Quando os Estados Unidos atingiram a categoria de nação, a história já ia tão avançada que o país não conheceu o período primitivo. (...) Atravessavam os Estados Unidos os primeiros anos de independência política, o nacionalismo era o único sentimento tão predominante entre os escritores, (...) e essa novidade era revivida e dramatizada como um património de orgulho e progresso nacionais. (Zabel, 2004: 14-15).

Considerando a ausência da tradição cultural, não somente literária, a originalidade impunha-se. Na prática, não existia uma tradição literária que possibilitasse aos escritores americanos uma tomada de posição de continuidade ou de ruptura com o que estava instituído, como argumenta, mais uma vez, Zabel:

Quando o (...) escritor imaginativo surgiu em cena, voltou-se inevitavelmente para a experiência do povo e para os cenários das suas aventuras: o litoral, as montanhas, as florestas, o deserto, os lagos e rios, as planícies. Todos esses aspectos e elementos geográficos conviviam gerando os folclores regionais. A sociedade multicultural que constituía a vida norte-americana — o inglês, o holandês, o francês — adaptou aos termos norte-americanos, as características nacionais. Foi desta fusão de elementos raciais, nacionalistas e geográficos, que nasceu a primeira ficção norte-americana, e da inclinação do povo para as lendas e o simbolismo popular começaram os contadores de histórias profissionais a extrair o seu material. (14-15)

Durante o período colonial, as formas de expressão escrita mais utilizadas são os panfletos, diários e ensaios enaltecendo os benefícios das colónias tanto para um público das colónias como europeu. O Capitão John Smith pode ser considerado o primeiro autor ‘americano’ com as suas obras *A True Relation of Virginia* (1608) e *The General Historie of Virginia, New England, and the Summer Isles* (1624). As disputas religiosas, a separação da Igreja e do Estado, os conflitos e a interação com os Índios eram também tópicos das primeiras produções escritas no território americano. Também existia alguma poesia, destacando-se nomes como Anne Bradstreet e Edward Taylor. (Hudson, 1970: 363-367)

O período revolucionário trouxe ainda ensaios políticos. Desta altura, destacam-se dois autores: Benjamim Franklin e Thomas Paine. Do primeiro, *Poor Richard's Almanac* (1732-1758) e *The Autobiography of Benjamin Franklin* (1771 – 1790) são obras que se destacam pela sua influência na formação de uma identidade americana em desenvolvimento. O panfleto “Common Sense and the American Crisis”, de Thomas Paine, desempenhou um papel importante ao influenciar o panorama político da altura. Durante a revolução, poemas e baladas sobre o rumo da guerra tornaram-se populares. Os ensaios federalistas de Alexander Hamilton, James Madison e John Jay apresentam uma significativa discussão histórica sobre a organização do poder executivo americano e os valores republicanos. (*Ibidem*: 363-367)

Com o fim da guerra com Inglaterra, em 1812, o crescente desejo de produzir cultura e literatura exclusivamente americanas, de alguma forma incentivaram o surgimento de novas expressões literárias. O tratamento romântico do passado, do povo, de material e temas primitivos, encontrou estímulo no mundo semibárbaro em que se lançava a experiência norte-americana. A literatura que surgiu desta conjuntura foi inevitavelmente de

cariz romântico e utilizava os elementos do mito popular. Logo de início, implantou-se na ficção um elemento que se tornaria característico, e que assim teria permanecido até aos dias actuais: a lenda, a alegoria, o simbolismo. Desde Washigton Irving e James Fenimore Cooper, passando por Hawthorne, Herman Melville, Mark Twain, até alguns dos mais talentosos escritores contemporâneos, é marcante a tendência para a linguagem simbólica na literatura americana. Entre os escritores surgiu a ambição de apresentar, sob forma extensa ou curta, em termos sérios ou humorísticos, sob qualquer espécie de arte popular ou crítica, a natureza com o sentido da experiência norte-americana. (Zabel: 14-15)

Foi na demanda da expressão romântica, veiculada através das ficções narrativas curtas, que a América produziu ficção de excelente mérito. Antes do século XIX, o conto não era visto como uma forma literária independente. Entretanto durante o século XIX, o conto conhece a sua época de maior esplendor, atingindo nos nossos dias o apogeu como forma "erudita" ou literária. O conto moderno surgiu quase na mesma altura na Alemanha, nos Estados Unidos, em França e na Rússia. Isolado ou em colectâneas, o conto foi estimulado pela rápida proliferação de publicações periódicas e pensa-se que foi também fortemente influenciado pelo rápido desenvolvimento económico. O conto passou a cativar o público, na medida em que lhe exigia menos tempo para a leitura, abordava temáticas novas, reflectia a fragmentação da personalidade e espelhava a abolição das classes sociais, a ruptura da Igreja e da família, a quebra dos padrões de moralidade, a falência dos impérios, o desenvolvimento das ciências, entre outros temas. (*Ibidem*: 14-15)

Whashigton Irving é considerado um escritor fundamental da ficção breve nos Estados Unidos, com a sua colectânea de contos denominado *SketchBook* (1820), frequentemente descrito como um texto base. Esta obra prenuncia o futuro desenvolvimento do conto na América com a sua combinação de subtileza eficaz, sátira e virtuosismo narrativo. (Hudson, 1970: 363-367) Por seu turno, James Fenimore Cooper é considerado o criador da epopeia norte-americana em prosa, utilizando temas marítimos e históricos, que reflectiam o mundo que conhecia. A sua obra mais conhecida é *The Last of the Mohicans* (1826). Alcançou a popularidade tanto nos Estados Unidos, como na Europa e as suas obras foram traduzidas para diversas línguas. (*Ibidem*: 363-367)

Edgar Allan Poe é visto como a figura crucial para o desenvolvimento do conto e precursora da ficção policial. Precisamente, num ensaio crítico sobre a colectânea de contos *Twice-Told Tales* (1837), de Nathaniel Hawthorne, Poe esboça as principais características do género, afirmando que este deverá ser lido de uma só vez, o efeito deverá

ser único e total e evocar uma reacção emocional primária no leitor. As suas obras reflectem as teorias por si desenvolvidas. Os seus temas mais recorrentes lidam com questões da morte, incluindo os seus sinais físicos, os efeitos da decomposição, a reanimação dos mortos e o luto. Além das histórias de horror, Poe também escreveu sátiras, contos de humor, utilizando a ironia e a extravagância do ridículo, muitas vezes na tentativa de libertar o leitor da conformidade cultural.²

Por seu turno, os primeiros contos de Hawthorne eram narrativas alegóricas e simbólicas inspiradas na história colonial de New England e reflectiam as preocupações do autor relativamente à imperfeição humana e ao pecado original. Por outro lado, também estava a corresponder às exigências do leitor coevo, como constata Carla Nobre:

Ao adoptar como pano de fundo da grande maioria das suas histórias o passado americano da primeira geração de puritanos que se fixaram no Novo Mundo, Hawthorne está a satisfazer o seu gosto e o dos leitores do seu tempo pelas histórias de cariz histórico. A História da América era recente e existiam ainda muitas lacunas que apenas a distanciação temporal de várias décadas permitiram preencher. Em muitos casos, a criatividade, a subjectividade e a sensibilidade foram os instrumentos adoptados para a análise dos seus antepassados. (1997:14)

2.2. New England e o Puritanismo

New England gerou as primeiras obras de literatura e filosofia americanas, e destacou-se no pioneirismo na educação, com a fundação da Universidade de Harvard, em 1636 e o primeiro sistema de educação pública, em 1647. Muitas das figuras literárias e intelectuais americanas eram naturais de New England, entre elas destacam-se Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne, Henry Wadsworth Longfellow, John Greenleaf Whittier, George Bancroft, William H. Prescott, entre outras. No século XIX, esta região desempenhou um papel fundamental no movimento de abolição da escravatura nos Estados Unidos, sendo que começou por ser dominada pelos princípios do Puritanismo. A experiência dos puritanos de New England veio a dominar as percepções posteriores da história inicial do protestantismo norte-americano por diversas razões:

² Da sua obra literária destacam-se: *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838), “The Fall of The House of Husher” (1839), “The Murders in the Rue Morgue” (1841), “The Mask of the Red Death” (1842) e “The Cask of Amontillado” (1846), para além das suas incursões na poesia em que “The Raven” tem lugar cativo. A obra *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1839) é apontada como um marco da literatura norte-americana.

líderes eminentes (John Winthrop, John Cotton, Cotton Mather, entre outros), influência social e política, contribuição democrática, ênfase na educação e energia moral.

Os puritanos estabeleceram-se na área de Massachusetts por volta de 1630. Tinham por objectivo a reforma da Igreja Anglicana e pretendiam a criação de uma igreja nova e pura no Novo Mundo. Tinham a convicção da sua condição de "povo eleito", que fora conduzido pela "Divina Providência", e estaria predestinado a fundar uma nova sociedade, livre da corrupção e degeneração dominantes na Europa. A sociedade puritana que floresceu em New England durante o período colonial era, por outro lado, uma teocracia. Na verdade, constituíram uma sociedade baseada na Razão e na lei natural, criada pelo consentimento voluntário, com poderes limitados, e magistrados e ministros escolhidos pela congregação para servir à missão de fundar a igreja verdadeira de Cristo. Aceitando a noção de predestinação, em que Deus escolhe, à partida, as almas que serão salvas e as que serão condenadas, os puritanos viam-se impelidos a manter a vigilância constante sobre si próprios à procura de sinais da "graça divina".

Na opinião de Bercovitch (1978:11), os valores veiculados pelos puritanos contribuíram para a formação e consolidação dos traços ideológicos da cultura norte-americana. Deles advém a pressuposição de que Deus – ou a História, a Divina Providência, o destino, a tradição, ou a natureza, – teria moldado os acontecimentos de forma a abrir caminho à nova nação, permitindo-lhe, então, agir como instrumento de transformação do mundo, ou seja, a significação da América como a nação "farol do mundo", capaz de iluminar, guiar e libertar os povos oprimidos.

O "sermão" de cariz puritano, para Bercovitch, constituiu o principal veículo para a concepção de uma sociedade fundada num "Estado-Igreja", no qual não apenas teologia e política eram indissociáveis como também eram os instrumentos de modernização e progresso com vista à realização do reino de Deus na Terra.

As transformações sentidas nas décadas seguintes, especialmente o aumento da chegada de colonos não puritanos, o crescimento das disputas da propriedade das terras mais férteis, a imposição da tolerância religiosa, desastres naturais e outras mudanças de natureza política e religiosa, começariam a colocar sob pressão a coesão social tão arduamente defendida e mantida por líderes puritanos e outros membros da igreja. Apesar desses problemas e do declínio religioso, associado com a crescente prosperidade material dos habitantes de New England, as igrejas puritanas continuaram a exercer um papel central na sociedade colonial por muito tempo.

O puritanismo como marcador da identidade americana resulta na reprodução, no sistema cultural norte-americano, de discursos dominantes que se procuram construir como universais, permanentes, naturais, tradicionais e, portanto, legítimos, significados, normas, valores, ideias e instituições que seriam artificiais, seculares e passíveis de contestação. O puritanismo assinala os primeiros movimentos de uma formação discursiva profunda, um primeiro sinal mais robusto de uma tomada de consciência como nação. (Bercovitch, 1978:11-14). Apesar de a América ter sido ocupada e colonizada por povos de diversas origens, crenças e culturas, foram os puritanos de Massachusetts que tiveram maior influência no desenho do que seria (re) conhecido como América.

A face épica da civilização americana - presente no ideal dos pais fundadores, na saga da conquista do Oeste, manifestada nos grandes poetas e pensadores, nos líderes políticos e religiosos, no pioneirismo civilizador, económico e tecnológico - foi impulsionada pelo puritanismo, sobre o qual Hawthorne reflecte como autor literário.

CAPÍTULO II

1. Características da narrativa curta – o conto

O acto de narrar é tão antigo como a humanidade, tal como afirma Roland Barthes: “(...) is present at all times, in all places, in all societies; the history of narrative begins with the history of mankind; (...)”. (1975: 237)

O conto é uma forma narrativa de menor extensão. Entre as suas principais características estão a concisão, a linguagem simples, a precisão, a densidade, a unidade de efeito: o conto deve causar um efeito singular no leitor. Esse efeito tanto pode resultar da natureza insólita do que é narrado, da feição surpreendente do episódio ou do modo como foi contado. (Adam, 1997: 18). Assim, a existência de um único conflito, de uma única história estão intimamente relacionados com essa concentração de efeito e de pormenores. Todos os seus componentes estão centrados numa única direcção e em torno de um só acontecimento.

A acção narrativa pode dividir-se em apresentação (momento do texto em que o narrador apresenta as personagens e situa o leitor nos acontecimentos), desenvolvimento

(momento em que se inicia o conflito ou oposição entre duas forças ou duas personagens), clímax (momento de maior intensidade dramática da narrativa) e, por último, o desfecho (o momento em que o conflito fica insustentável, algo tem de ser feito para que a situação se resolva, podendo ou não ser apresentada a resolução do conflito). (*Idem*, 1997:20)

A unidade de acção condiciona as demais características do conto. A acção é constituída pela sequência de acontecimentos motivados ou sofridos pelas personagens. A acção pode ser classificada como fechada (o leitor tem conhecimento do destino final das personagens, a história tem princípio, meio e fim), aberta (o destino definitivo das personagens é omitido, tal como o final da acção, a história não tem um princípio, um meio e um fim bem definidos, os episódios não fazem parte de uma acção única, sendo o leitor convidado a fazer uma reflexão sobre o que leu), fechada/aberta (em determinados textos, encontramos referência ao destino definitivo das personagens, sem que, contudo, a reflexão deixe de ser motivada pelo relato dos acontecimentos, que pode não “fechar” completamente a acção em relação a determinados aspectos).

Segue-se a noção de espaço, que pode ser classificado como: físico (onde as personagens se movimentam e onde ocorrem os acontecimentos, este engloba o espaço geográfico, interior e exterior), social (é um espaço construído através dos ambientes vividos pelas personagens, liga-se às características da sociedade em que as personagens se inserem) e, por último, o espaço psicológico (este é construído pelo conjunto de elementos que traduzem a interioridade das personagens como, por exemplo, o sonho, a memória, as emoções, as reflexões, entre outros). À noção de espaço segue-se consecutivamente a de tempo e aqui também se observa igual unidade. Com efeito, os acontecimentos narrados no conto geralmente ocorrem num curto lapso de tempo, já que não interessa o passado e o futuro. Se, no romance, o espaço/tempo é tendencialmente inconstante, no conto a linearidade é uma das formas narrativas por excelência.

Os diálogos também têm importância no conto, porque sem eles não há discórdia, conflito, características também fundamentais ao género. Os diversos tipos de diálogos possíveis na narrativa: directos (em que as personagens dialogam entre si), indirectos (quando a personagem conta como aconteceu o diálogo, quase que reproduzindo-o), indirecto livre (as palavras proferidas pelas personagens surgem inseridas no discurso indirecto através do qual o narrador conta a história) e, por último, o monólogo interior (passa-se no interior do mundo psíquico da personagem, quando esta fala consigo própria).

As personagens também são um elemento importante para qualquer texto narrativo. Estas podem ser classificadas da seguinte forma: narrador (que pode ou não identificar-se com o autor), individuais, colectivas, humanas, animais e inanimadas. No que concerne à composição, as personagens podem ser: personagens desenhadas ou planas (estas são definidas por um elemento característico que as acompanha durante todo o texto, tendem para a caricatura ou para a representação de um grupo social (personagem-tipo), modeladas ou redondas (trata-se de personagens complexas, que apresentam uma multiplicidade de traços caracterizadores, as suas atitudes perante os acontecimentos podem surpreender o leitor, aproximam-se do ser humano pela sua complexidade).

O narrador, por seu turno, também pode compreender vários tipos: heterodiegético (uma entidade exterior à história, relata os acontecimentos), homodiegético (é uma personagem da história que revela as suas próprias “vivências” e autodiegético (participa na história como protagonista, revelando as suas próprias “vivências”).

A perspectiva dada pelo narrador em relação ao universo narrado é denominada por focalização, dizendo respeito ao modo como o narrador contempla os factos da história. Esta pode dividir-se em: onisciente (o narrador detém um conhecimento total dos acontecimentos), interna (surge quando é instaurado o ponto de vista de uma das personagens que vive a história) e focalização externa (o narrador é um mero observador, limita-se a contar o que é observável, por vezes observa através do olhar de uma outra personagem).

1. 2. O conto “Ethan Brand”

No verão de 1838, Hawthorne visitou North Adams, Massachusetts, tendo escalado o Monte Greylock algumas vezes. As suas experiências no local, especialmente uma caminhada que realizou à noite e na qual avistou um forno de cal a arder, terão inspirado o conto “Ethan Brand: A Chapter from an Abortive Romance”, centrado na condição psicológica e moral de um homem que passou dezoito anos a tentar descobrir o único pecado que Deus não perdoaria. Foi inicialmente publicado em 1851, no periódico *The Dollar Magazine*, com o título de “The Unpardonable Sin”, sendo a sua génese revelada pelo autor: “I have wrenched and torn an idea out of my miserable brain, or rather, the fragment of an idea, like a tooth ill-drawn and leaving the roots to torture me”. (*Apud* Miller, 1991: 266)

“Ethan Brand” é um conto fértil em termos simbólicos e que tem gerado inúmeras análises e interpretações. Por exemplo, Rita K. Gollin argumenta que “Ethan Brand” é “(...) his most intense story about homecoming.” (1993:84) A temática do regresso a casa, assim como a da separação da razão e das emoções são também comuns a outros contos de Hawthorne. O pecado e as suas consequências surgem como tema central em muitas obras do autor, entre elas “Ethan Brand”, “Young Goodman Brown”, “The Birthmark”, ou *The Scarlet Letter*. A forma como as personagens destas narrativas, bem como de outras, respondem aos seus pecados e aos de outros, torna-se muitas vezes o tema principal que domina os enredos. Por outro lado, o uso da alegoria, tão comum em Hawthorne, também implica a possível ambiguidade da sua obra, como argumenta Carla Nobre:

A escrita de Nathaniel Hawthorne assenta numa retórica de subversão, ao mencionar acontecimentos e seres aparentemente sobrenaturais, capazes de provocar vivências inesperadas. (...) A alegoria e ambivalência abrem portas a diversas interpretações, mais do que uma via interpretativa. A ambivalência, característica inerente ao autor que (...), se manifestava como um modo de comunicação e, simultaneamente, um modo de encarar a vida. (1997:112)

Em termos de simbologia encontrada neste conto, poder-se-á começar pelo significado do nome da personagem principal: Ethan Brand. Ethan é um nome de origem bíblica. O mais popular ao longo da Bíblia, Etan, o Ezraíta, foi um homem que, embora fosse sábio, acabou ludibriado pelo Rei Salomão. Justamente, Brand vê-se como alguém que sabe mais do que os outros, enquanto os habitantes da vila o vêem como um louco. Relativamente ao sobrenome este possui uma tripla significação: estigmatizar, marcação a ferro quente de escravos ou animais ou ainda pedaço de madeira ardida. Na realidade, Ethan Brand suporta a vergonha de se ter empenhado com aquilo que ele pensava ser o Pecado sem Perdão, tornando-se um escravo do seu desejo de busca desse pecado e, no final, arde, quando se lança no forno, restando apenas um pequeno pedaço de mármore em forma de coração. Entre outros elementos portadores de simbologia, temos precisamente o fogo, símbolo de obsessão e paixão. De tanto olhar o fogo do forno, Ethan Brand tornou-se obcecado pela ideia de encontrar o Pecado sem Perdão. Existe igualmente um paralelo entre a perseguição encetada pelo velho cão à sua própria cauda e a demanda do Pecado sem Perdão por Ethan Brand. No entanto, enquanto o cão desiste de perseguir a cauda, a Ethan falta-lhe o senso comum para abandonar a sua obsessão e tornar-se no homem que

tinha sido outrora. Por outro lado, o mármore poderá representar a dureza do coração de Ethan Brand, ou a sua salvação. (Cummings, 2009:s.p.)

Para provocar uma sensação de mistério e sugerir a presença do mal, Hawthorne manipula habilmente o efeito recíproco do fogo e da sombra, da luz e da escuridão, como pode ser constatado na seguinte passagem: “Beyond that darksome verge, the fire-light glimmered on the stately trunks and almost black foliage of pines, intermixed with the lighter verdure of sapling oaks, maples, and poplars, while here and there lay the gigantic corpses of dead trees, decaying on the leaf-strewn soil. And it seemed to little Joe—a timorous and imaginative child—that the silent forest was holding its breath, until some fearful thing should happen.” (Anexo II: xx-xxi)

Neste conto podem ainda ser encontrados vários tipos de personagens: o narrador, personagens individuais, colectivas e animais. No que diz respeito à sua composição estas são personagens planas, modeladas ou redondas. Rita K.Gollin fala-nos da construção das personagens neste conto:

(...) he produced Ethan and his successor Bartram; three North Adams eccentrics became Ethan’s former friends – a stage agent, a one-armed ex-lawyer, and a doctor; a deranged old man became the father of Ethan’s victim Esther; a little boy named Joe became Bartram’s son; and his vignettes of an itinerant showman and a tail-chasing dog augmented his plot. (1993:85)

Ethan Brand é um homem misterioso, que viaja pelo mundo na demanda daquilo que chama o Pecado sem Perdão. Após dezoito anos, regressa a casa para anunciar que encontrou o pecado no seu íntimo. Bartram, o homem que cuida do forno no monte Graylock, tem como trabalho transformar o mármore que arde em cal. Joe é o filho carinhoso e inocente de Bartram. O agente de teatro, cliente da taberna da vila, tresanda a brandy, tabaco e é famoso pelo sarcasmo. Giles, também cliente da taberna, viu o seu problema com a bebida levá-lo ao insucesso na sua carreira como advogado, dedicando-se no presente da história a fazer sabão. O médico da vila, mais um dos clientes da taberna, é dominado pelo mau génio e a quem o brandy parece ter possuído como se fosse um espírito do mal. No entanto, é um médico hábil que visita regularmente os seus pacientes. Humphrey, o cliente mais idoso da taberna, pergunta a Ethan Brand se encontrou a sua filha nas suas viagens pelo mundo. Esther, filha de Humphrey, fugiu para se juntar a um circo. Esta foi alvo de uma experiência diabólica conduzida por Brand antes de este ter

partido na demanda do Pecado sem Perdão. O Judeu de Nuremberga é um viajante que apresenta um espectáculo com um diorama numa caixa que carrega consigo. E ainda um grupo de jovens da vila que, atraídos pela notícia do regresso de Ethan Brand, se dirigem ao forno, mas que rapidamente desviam a sua atenção para o diorama do judeu de Nuremberga.

Como se pode observar, várias personagens são apresentadas como pessoas em decadência. Por exemplo, o médico e Giles bebem excessivamente e quase arruinaram as suas vidas. No entanto, o médico continua a exercer medicina e Giles tornou-se um saboeiro, não permitindo que a sua fraqueza moral o domine totalmente. Brand, por seu turno, é um caso especial. Leva deliberadamente os outros a pecar e, ao fazê-lo, comete aquilo que ele acredita ser o Pecado sem Perdão. A sua experiência diabólica e o rompimento da sua ligação com a humanidade conduzem-no a uma terrível solidão e a um enorme desespero. No fim, como já foi referido, comete o suicídio.

Este conto possuiu um narrador heterodiegético que conta a história do ponto de vista da terceira pessoa onisciente. Esta abordagem permite que o narrador revele os pensamentos das diferentes personagens e ainda acrescente conhecimento extra sobre as mesmas. O clímax da história ocorre quando Ethan Brand se lança no fogo do forno. A conclusão, ou desfecho, começa imediatamente após este episódio. Bartram e o pequeno Joe acordam, após uma noite de pesadelos, para ir ao encontro de um dia solarengo e à descoberta dos restos mortais de Brand no forno de cal. Esta transformação física poderá sugerir uma transformação espiritual em que a sua alma foi expurgada da mancha do pecado.

Toda a narrativa de Hawthorne é entretanto dominada por uma linguagem que contribui para a sua ambiguidade, sendo muito rebuscada e compreendendo momentos de elevada metaforização.

1. 3. Breve contextualização da recepção da obra de Hawthorne na cultura de chegada.

Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864) figura como um dos mais conhecidos escritores do século XIX americano, tendo a sua posição canónica sido assegurada pela

sobrevivência das suas obras não somente no seu contexto de origem, mas em todo o mundo ocidental.

Reconstituir os percursos literários de Nathaniel Hawthorne em Portugal não se apresenta como uma tarefa fácil, uma vez que o levantamento histórico da tradução no nosso país se depara com falta de informação e o difícil acesso a algumas publicações. O material encontrado foi sobretudo obtido através do catálogo geral da Biblioteca Nacional, do catálogo colectivo das Bibliotecas Portuguesas, dos registos da bibliografia publicada em Portugal, alguns trabalhos publicados sobre o autor, enciclopédias e sítios na Internet, permitindo traçar um panorama aproximado da recepção das obras de Nathaniel Hawthorne em Portugal.

São inúmeras as reedições das traduções das obras do autor no nosso país o que leva a concluir que o interesse pela vida e obra do escritor ainda está presente. Maria de Deus Duarte salienta que a tradução de algumas obras de Nathaniel Hawthorne teria aparecido no século XIX, em periódicos que também divulgaram a obra de outros autores americanos. (2001: 533-534)

Na investigação encetada para a realização desta dissertação, a primeira tradução encontrada, de uma obra do autor, em formato de livro, é o romance *A Letra Encarnada* (*The Scarlet Letter*) que surge no ano de 1926, abrangendo vinte e oito edições da revista *Ilustração* e não existindo qualquer referência ao nome do tradutor. Na breve introdução, feita em cada número, a obra é apresentada como um “Sensacional romance americano, cujo extraordinário êxito se avalia pela tiragem de 2.700.000 exemplares atingida nos Estados Unidos.” (*Ilustração*, 1926-1927).

Em 1944, surge uma nova tradução de *The Scarlet Letter*, intitulada *A Letra Escarlata*, da editora Romano Torres, traduzida por Aurora Rodrigues, sendo posteriormente reeditada em 1955 e 1970. A editora Europa-América lança edições da obra sob o título de *Letra Escarlata* nos anos de 1976, 1995 e 1998, com tradução de Maria José Navarro de Oliveira. Podemos encontrar edições sob o título *A Letra Encarnada* nos anos de 1988, 2002 e 2009, pelas editoras Dom Quixote e Assírio & Alvim, com tradução de Fernando Pessoa.

A Casa das Sete Empenas (*The House of the Seven Gables*) é outra obra de Hawthorne que possui repetidas traduções, por diferentes editoras em Portugal. Estas surgem nas décadas de 30, 60 e 70 do século XX. Entre as demais obras do autor podemos encontrar as seguintes traduções: *O Livro das Maravilhas: contos para crianças* ou *Lendas do Mundo Antigo*

(*A Wonder Book*), *O Fauno de Mármore* (*The Marble Faun*), *Narrativas e Lendas da antiga Grécia* (*Tanglewood Tales*), *A Dama Velada* (*The Blithedale Romance*) e *Contos Completos-Histórias Recontadas* (*Twice - Told Tales*). As restantes traduções contemplam contos seleccionados de diferentes obras.³

As inúmeras reedições dos seus romances e contos, bem como a realização de algumas investigações que tratam da sua vida e produção literária contribuem para que seja mantida a sua posição como um autor com uma recepção aceitável em Portugal, embora não iguale a de Mark Twain ou Edgar Allan Poe.

CAPÍTULO III

1. Problemática da tradução literária

As traduções literárias têm um papel importante no intercâmbio intercultural, na imagem de outras culturas numa determinada comunidade e no desenvolvimento da cultura e identidade nacionais. Ao longo dos séculos, as literaturas mundiais absorveram um avultado número de tesouros escritos de culturas estrangeiras, através de alguns trabalhos traduzidos e outros através da aculturação/naturalização das culturas receptoras como sendo clássicos ou textos consagrados. A tradução literária é provavelmente a forma mais conhecida e mais debatida de tradução, embora constitua uma pequena parte do mercado da tradução.

Reivindicando o abandono das teorias normativas, utilizadas sobretudo até aos anos 70, os “estudos descritivos da tradução”, que têm os seus maiores representantes em teóricos como Gideon Toury e Even-Zohar, preconizam um modelo sistémico que resulta da combinação de convenções estrangeiras e do próprio sistema literário de chegada em relação aos seus respectivos sistemas de comunicação, visando, sobretudo, determinar a concepção da tradução enquanto fenómeno ocorrido num determinado momento histórico. De acordo com aqueles autores, a literatura traduzida representa um sistema intermediário, em que o estudo das suas funções permitiria um melhor conhecimento da literatura e do seu funcionamento. (Nanni, 2007: 32).

³ Vide Anexo I. Tabela de Traduções: ii

Even-Zohar distingue três situações em que a literatura traduzida pode desempenhar um papel preponderante no sistema literário de chegada, o qual, por sua vez, deve ser compreendido como parte integrante de um polissistema mais complexo e alargado que engloba cultura, educação, linguagem e sociedade:

(...) when a poly-system has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is “young” in the process of being established; when a literature is either “peripheral” (within a large group of correlated literatures) or “weak”, or both; when turning points, crises, or literary vacuums in a literature. (1990:46)

Nesses casos, as escolhas dos textos são geralmente feitas de acordo com a compatibilidade às novas abordagens e o suposto papel inovador que podem desempenhar no sistema literário de chegada. (Nanni, 2007: 33)

Gideon Toury encara a tradução como uma actividade cuja função é satisfazer necessidades da cultura de chegada, inserindo a questão da aceitabilidade daquela nos dois sentidos que considera co-existirem na noção de tradução literária. Afirma que a tradução de um texto considerado literário na cultura de partida, capaz de reconstruir a teia de relações internas que faz dele uma instância de discurso única, deve ser chamada de tradução de texto literário na cultura de chegada mediante determinadas circunstâncias. Este autor reserva o rótulo de tradução literária para qualquer texto aceite como tal na cultura de chegada, mesmo que não tenha sido considerado literatura na cultura de partida. Isto pode significar, afirma ainda Toury, que uma obra literária na cultura de partida e uma boa reconstrução desta na língua de chegada não sejam suficientes para a tradução ser aceite como literária na cultura de chegada, já que não é o estatuto de obra-prima do texto de partida o garante de uma posição equivalente para o texto traduzido (1995:166-170). A literariedade de um texto numa dada cultura define-se com base em características, modelos e técnicas que essa cultura considera literários, num dado momento, e não pelo texto em si mesmo. Daí que Toury entenda como tradução literária a produção de textos que cumpram esses requisitos na língua de chegada, mesmo quando a subjugação a esses modelos e normas considerados literários na cultura alvo impliquem a supressão de características que marcavam a literariedade do original ou a inclusão de outras, entendidas como literárias na cultura de chegada, com o intuito de intensificar a aceitabilidade do texto traduzido enquanto texto literário. (*Ibidem*:166-170)

André Lefevere, por seu turno, afirma que a imagem de uma obra literária é delineada pela tradução na cultura de chegada e, não sendo neutra nem transparente, é, à

partida, condicionada pela ideologia do tradutor e pela poética dominante na cultura de chegada à data da execução da tradução. (1992: 41-91)

Ao contrário de Toury que postula que a norma inicial, pela qual o tradutor prefere reger o seu trabalho, oscila entre a obediência às normas do texto de partida e a colagem às normas activas na cultura de chegada, Lefevere afirma que a estratégia de fundo do tradutor é marcada pela sua ideologia e vai afectar as escolhas que ele venha a realizar, tanto no que respeita a conteúdos, temas ou símbolos presentes no texto de partida, como à própria linguagem que o texto segundo (a tradução) actualiza:

The ideology dictates the basic strategy the translator is going to use and therefore also dictates solutions to problems concerned with both the “universe of discourse” expressed in the original (objects, concepts, and customs belonging to the world that was familiar to the writer of the original) and the language the original itself is expressed in.” (*Idem*: 41)

Lefevere defende igualmente que a atitude que o tradutor toma face ao universo do discurso é influenciada pelo estatuto do texto de partida, pelo tipo de textos que a cultura de chegada aceita, pelos presumíveis destinatários da tradução, em suma, por factores sociais, económicos e culturais da cultura de chegada. (*Ibidem*: 51)

Também como Toury, Lefevere é da opinião que o horizonte de expectativas do público leitor é em larga medida dominado pelo género literário dominante na cultura de chegada e que a não conformidade de uma tradução com esse género pode acarretar uma não-aceitação do texto traduzido. Em sociedades/culturas em que a obra de arte literária já deixou de ser encarada como quase sagrada, é provável que as traduções nela geradas se afastem sem rodeios do texto de partida constituindo-se em recriações em que a criatividade é a regra. (*Ibidem*: 91).

1. 2. Distanciação temporal e cultural na tradução

O tradutor é um sujeito histórico, influenciado pelo contexto em que se encontra inserido, que emprega a língua na forma existente e de acordo com os gostos da época: este estado da língua é aquela que ele domina (a sua competência linguística), mas é também o estado da língua que o leitor da tradução está em condições de compreender. Nas traduções actuais de textos mais antigos encontra-se, algumas vezes, a utilização de um léxico ou de estruturas antigas para manter o carácter clássico do texto. Mas, em geral,

constatamos um fenómeno de actualização nas traduções, uma vez que estas se aproximam da língua e do leitor da época da tradução. Este fenómeno de actualização a uma época não é apenas de ordem linguística. Encontramos também nas traduções os gostos estéticos da época, os tabus e os princípios ideológicos, estando o tradutor não apenas limitado pelo estado da língua na sua época, mas também por toda uma série de elementos de ordem extralinguística, ideológica, sistema político, gostos estéticos que o constroem a adoptar um certo método. A importância e a qualidade do texto de partida (assim como os interesses das editoras) têm um grande peso na decisão da tradução de um texto antigo, mas a necessidade de actualização da tradução à época, para que o leitor a compreenda sem dificuldades, é um elemento determinante. Deste ponto de vista, a tradução é um testemunho privilegiado das condições em que se encontra o sistema literário de uma determinada época: nela podemos encontrar o estado da língua, da sociedade, uma vez que o tradutor, sujeito histórico, traduz para outro sujeito histórico (o leitor). (Albir, 1990: 99-100)

É fácil constatar que quanto mais antigo é o texto de partida, maiores poderão ser as dificuldades que o tradutor encontra. A distância temporal entre texto de partida e a respectiva tradução multiplica os problemas porque, por um lado, trata-se não só da possível existência de um desfazamento a nível linguístico, o qual pode colocar dificuldades de compreensão, como também os elementos de ordem extralinguística que intervêm no texto de partida correrem o risco de serem de difícil reconhecimento para o leitor de chegada. Existem igualmente as diferenças históricas devidas ao estado da língua e as que derivam da escolha de método. (*Ibidem*:99-100)

As dificuldades de compreensão estão ligadas à antiguidade da língua do texto, às alusões, aos hábitos e às personagens da época. (*Ibidem*: 99-100). O tradutor, através das suas pesquisas, poderá ultrapassar as dificuldades derivadas da distância temporal, mas também deverá considerar o leitor da tradução. Esta dupla distância, simultaneamente linguística e extralinguística, e a necessidade de pensar no destinatário da tradução, aumentam as dificuldades de tradução e complicam o seu processo. (*Ibidem*: 99-100). Todavia, o tradutor poderá escolher as diferentes finalidades e soluções para que o texto seja acessível em função do seu destinatário: poderá adaptá-lo directamente à época da tradução, ou poderá seguir estritamente o texto de partida, explicando com notas e dando à tradução um carácter antigo.

Como consequência, as diferenças históricas não são uma característica da tradução, trata-se de um determinismo que marca a obra: a fixação operada pela escrita faz sair o texto de partida da sua condição primeira de comunicação, permitindo transpor os séculos. Para ser compreendido noutras épocas, o texto sujeita-se a uma evolução histórica, aliás, é necessário assinalar a diferente finalidade que persegue cada edição. Desta forma, a tradução não faz mais que aumentar a ultrapassagem de fronteiras linguísticas e culturais. (*Iidem*: 99-100)

Cada tradução é inevitavelmente o produto da sua época. É por isso que a historicidade é uma dimensão inegável no processo de tradução. A intenção do autor pode ser difícil de identificar devido à caducidade dos elementos de ordem linguística e extralinguística. O estado da língua no momento da tradução não é o mesmo que o da época do texto de partida, não podendo assim ser estabelecido um paralelismo rigoroso entre o efeito produzido pelos meios linguísticos do texto de partida e aquele produzido pelos meios empregues pela tradução. É também difícil estabelecer um paralelismo entre o sentido compreendido pelo destinatário da tradução e o do texto de partida, porque uma vez mais não é o mesmo da época da aparição do texto de partida. (*Ibidem*: 99-100)

Ou seja, trata-se de um determinismo que advém da escrita, da falta de sincronia entre o momento da redacção e a da leitura e quanto mais estes dois actos estão afastados no tempo, maiores poderão ser os problemas que surgem. (*Ibidem*: 99-100). Outro factor a ter em conta, diz respeito à diversidade de registos e níveis de linguagem utilizados, que obrigam o tradutor a encontrar processos que viabilizem a equivalência de expressões próprias da língua do texto de partida para a sua própria língua.

Mas a história impõe outros constrangimentos de ordem extralinguística: os gostos estéticos, os modelos ideológicos, os costumes. Ter em conta o destinatário da tradução submete-se igualmente a constrangimentos, porque o destinatário está inscrito no contexto. É por isso necessário que o tradutor resolva os problemas subjacentes à distanciação temporal para que o seu destinatário receba a mesma informação, procurando que a tradução tenha o mesmo efeito, apesar da distanciação estética. Muitas vezes o trabalho necessário de aproximação ao destinatário está limitado pelo respeito da intenção do autor. Todavia, é preciso ter em conta que são os constrangimentos históricos (censura, gostos estéticos, princípios ideológicos) que obrigam o tradutor a optar por soluções desta ordem. (*Ibidem*: 99-100)

O processo tradutório é assim uma actividade social e cultural. Em qualquer modo de expressão da linguagem, a tradução está presente de forma latente e necessária, pois a prática da tradução está relacionada e interligada à literatura, às línguas, à cultura e aos povos, com as suas semelhanças e diferenças, contribuindo para a formação das identidades culturais. Lawrence Venuti (2002: 146-149) entende que a tradução é uma prática intercultural, que acarreta a reprodução criativa de valores, pois no momento em que os leitores se reconhecem ou se identificam com o texto estrangeiro acontece uma revisão do cânone literário da língua de chegada, contribuindo para a revisão e fortalecimento da literatura e da língua para a qual o texto é traduzido.

Após o período das abordagens pós-coloniais, acontece um reenquadramento conceptual da tradução, decorrente das transformações na forma de pensar a representação e a subjectividade, que vem aliado ao questionar da autoridade do autor e das bases colectivas da enunciação, mostrando as profundas relações entre língua, texto e cultura.

A tradução é uma prática solitária que une multidões porque aproxima os povos e os faz serem conhecidos pelo resto do mundo. Sendo assim, ao aproximar culturas e línguas diferentes, a tradução exerce o seu papel de contribuir para o enriquecimento da língua e a renovação da literatura de chegada.

CAPÍTULO IV

1. Proposta de tradução

“Ethan Brand- Um Capítulo de um Romance Abortado”

Bartram, o mestre forneiro de cal, um homem rude, de aspecto pesado, enegrecido pelo carvão, observava o seu forno, ao entardecer, enquanto o filho brincava às casinhas com os fragmentos de mármore dispersos, quando, no monte por baixo deles, ouviram o som de uma gargalhada, não de alegria, mas pausada e até solene, como o vento a fustigar os ramos das árvores da floresta.

– Pai, que é isto? – perguntou o miúdo, deixando a brincadeira e encolhendo-se entre os joelhos do pai.

– Oh, deve ser algum bêbado – respondeu o mestre forneiro. – Algum tipo galhofeiro, do bar da vila, que não se atreveu a rir alto dentro de casa com medo que esta

ficasse sem tecto. E agora, aqui está ele, dando azo à sua alegria no sopé do monte Graylock⁴.

– Mas, pai – disse a criança, mais sensível que o palhaço obtuso de meia-idade. – Ele não ri como um homem que está contente. O barulho assusta-me!

– Não sejas parvo, miúdo! – gritou o pai, rispidamente. – Acho que nunca te tornarás um homem, és demasiado parecido com a tua mãe. Até um ruído de uma folha te assusta. Ouve! Aí vem o tipo galhofeiro. Vais ver que não há nele qualquer mal.

Bartram e o seu pequeno filho, enquanto falavam, observavam o mesmo forno de cal que fora o cenário da meditativa e solitária vida de Ethan Brand, antes de ter iniciado a demanda pelo Pecado sem Perdão. Como constatámos, muitos anos passaram, desde que, nessa fatídica noite, a IDEIA lhe apareceu pela primeira vez. No entanto, o forno, na encosta da montanha, continuava intacto e em nada mudara, desde que ele lançara aqueles negros pensamentos no fogo intenso da fornalha e os dissolvera, por assim dizer, no único pensamento que se apoderou da sua vida. Era uma estrutura rude, circular, em forma de torre, com cerca de seis metros de altura, solidamente construída com pedras toscas e com uma pequena elevação de terra na parte mais larga da sua circunferência, de modo a que os blocos e fragmentos de mármore pudessem ser transportados para o topo e aí serem atirados para dentro do forno. Havia uma abertura na base da torre, que parecia uma boca do forno mas era suficientemente larga para permitir que um homem inclinado pudesse entrar, e tinha uma porta de ferro maciça. O fumo e os jactos de labaredas expelidos das fissuras e fendas desta porta, que parecia dar acesso ao interior da encosta da colina, faziam lembrar a entrada privada para as regiões do inferno que os pastores das Montanhas Delectable⁵ costumavam mostrar aos peregrinos.

Existem muitos fornos como este, nesta parte do país, com o objectivo de queimar o mármore branco que constitui a matéria predominante dos montes. Alguns deles, construídos há muitos anos e há muito abandonados, com ervas daninhas a crescer no espaço vazio do interior, aberto para o céu, para além do pasto e das flores silvestres

⁴ Situado no noroeste da região de Berkshire, no Estado de Massachusetts, nos Estados Unidos da América.

⁵ Estas montanhas são ficcionais. Surgem na obra intitulada *O Peregrino – A Viagem do Cristão da Cidade da Destruição para a Jerusalém Celestial*, da autoria de John Bunyan, publicada em 1687, e traduzida em mais de duzentas línguas. A obra é uma alegoria da vida cristã, sendo possível avistar a Cidade Celestial (Céu) a partir destas montanhas (deleitosas).

enraizando-se nos intervalos das pedras, parecem já relíquias da antiguidade mas podem ainda ser cobertos com os líquenes dos séculos que estão para vir. Outros, onde o mestre forneiro ainda alimenta o seu fogo, ao longo das noites e dos dias, proporcionam pontos de interesse para quem deambula pelos montes e se senta num tronco de madeira, ou num fragmento de mármore, para conversar com o solitário homem. É uma ocupação solitária, e quando o carácter se inclina para a reflexão, pode ser uma ocupação intensamente meditativa, como se comprovou no caso de Ethan Brand, que tinha meditado sobre tão estranho objectivo, em dias já passados, enquanto o fogo neste mesmo forno ardia.

O homem que agora vigiava o fogo era de um tipo diferente e não se inquietava com pensamentos, salvo os poucos necessários para o seu ofício. A intervalos regulares, abria com brusquidão a pesada porta de ferro e, afastando a face do insuportável fulgor, lançava enormes toros de carvalho ou remexia as imensas brasas com uma longa vara. Dentro da fornalha viam-se as encrespadas e turbulentas chamas, o mármore a arder, quase derretido com a intensidade do calor, enquanto, lá fora, o reflexo do fogo tremeluzia na negra intensidade da floresta circundante, e mostrava, em primeiro plano, uma imagem pequena, colorida e brilhante da cabana, e, a nascente, junto à porta, a figura atlética e coberta de carvão do mestre forneiro e da criança meio assustada, encolhendo-se na protecção da sombra do pai. E quando a porta de ferro foi novamente fechada, então reapareceu a delicada luz da lua em quarto-crescente que em vão se esforçou em delinear as formas indistintas das montanhas vizinhas e, na parte mais elevada do céu, avistou-se uma congregação de nuvens a flutuar, ainda levemente tingidas pelo pôr-do-sol rosado, embora, lá mais baixo, no vale, a luz do sol já se tivesse dissipado há muito, muito tempo.

O miúdo aproximou-se ainda mais do pai, à medida que se ouviam os passos subindo a encosta da colina e uma forma humana surgia por entre os arbustos que se aglomeravam por baixo das árvores.

– Hei! Quem vem lá? – gritou o mestre forneiro, irritado com o acanhamento do filho, no entanto meio contagiado. – Avance e revele-se, se é homem ou atiro-lhe este bloco de mármore à cabeça!

– Que forma rude de me dar as boas-vindas – disse uma voz soturna, enquanto o homem desconhecido se aproximava. – No entanto, eu não reclamo ou desejo uma mais amável, mesmo estando no meu próprio ambiente.

Para obter uma visão mais clara, Bartram abriu a porta de ferro do forno, de onde saiu de imediato um jorro de luz ardente que atingiu directamente a face e a figura do estranho. Para um olhar mais descuidado não havia nada de extraordinário no seu aspecto, que era a de um homem em viagem, roupas rudes, alto e magro, com o bordão e sapatos pesados de um viajante. À medida que avançava fixou os olhos – que eram muito brilhantes – atentamente no esplendor da fornalha, como se contemplasse ou esperasse contemplar algum objecto digno de nota dentro dela.

– Boa noite, estranho – disse o mestre forneiro. – De onde vem, assim tão tarde?

– Venho da minha busca – respondeu o viajante. – Que finalmente terminou!

“Bêbado!”, “ou maluco!”, murmurou Bartram para si próprio. “ Vou ter problemas com o tipo. Quanto mais cedo o mandar embora, melhor.”

O miúdo, todo a tremer, sussurrou ao pai e implorou-lhe que fechasse a porta do forno, de modo a não haver tanta luz, porque havia algo na face do homem que receava ver, mas da qual não conseguia desviar o olhar. E, de facto, até os sentidos entorpecidos e lentos do mestre forneiro começaram a ficar perturbados por algo indescritível naquele rosto pensativo, austero e magro, com o cabelo grisalho que caía desordenadamente e aqueles olhos fundos que resplandeciam como labaredas à entrada de uma caverna misteriosa. Mas, quando fechou a porta, o estranho virou-se na sua direcção e falou de uma forma tranquila e natural que fez Bartram ter a sensação que, apesar de tudo, ele era um homem sensível e equilibrado.

– Vejo que a sua tarefa se aproxima do fim – disse o homem. – Este mármore já está a arder há três dias. Mais algumas horas transformarão a pedra em cal.

– Quem é você? – perguntou o mestre forneiro. – Parece que conhece o ofício tanto como eu.

– É claro que sim – disse o estranho. – Já tive o mesmo ofício há muitos anos atrás e aqui mesmo, neste local. Mas você deve ser um recém-chegado por estas bandas. Nunca ouviu falar de Ethan Brand?

– O homem que partiu em busca do Pecado sem Perdão? – perguntou Bartram com uma gargalhada.

– O próprio – respondeu o estranho. – Ele encontrou aquilo de que foi em busca e por isso regressou.

– O quê!? Então você é Ethan Brand em pessoa? – gritou o mestre forneiro estupefacto. – Sou um recém-chegado como diz, e já passaram dezoito anos desde que se diz que você deixou o sopé do monte Graylock. Mas posso dizer-lhe que as pessoas ainda falam de Ethan Brand, além na vila, e da errante missão que o levou para longe do seu forno de cal. E então, encontrou o Pecado sem Perdão?

– Exactamente! – disse o estranho calmamente.

– Se a pergunta for ajuizada – continuou Bartram. – Onde estará?

Ethan Brand colocou o dedo no coração.

– Aqui! – respondeu.

E então, sem alegria no semblante, mas como que levado por um reconhecimento involuntário do infinito absurdo da demanda, pelo mundo, por aquilo que lhe estava mais próximo e por ter procurado, em cada coração, excepto o seu, o que estava escondido em mais nenhum outro peito, irrompeu numa gargalhada de escárnio. Era a mesma lenta e intensa gargalhada que quase atemorizara o mestre forneiro quando renunciou a aproximação do viajante.

A solitária vertente da montanha tornou-se lúgubre devido a ela. A gargalhada, quando não é adequada, dada na hora errada ou quando irrompe como consequência de um estado de espírito perturbado, pode ser a mais terrível modulação da voz humana. A gargalhada de alguém adormecido, mesmo que seja uma pequena criança, a gargalhada de um louco, a gargalhada bramida e feroz de um atrasado mental, são sons que às vezes nos fazem tremer ao ouvi-las e que de bom grado queremos esquecer. Os poetas ainda não conseguiram imaginar nenhuma elocução de demónios ou duendes tão temerosamente apropriada como uma gargalhada. E até mesmo o ignorante mestre forneiro sentiu os nervos abalados, enquanto este estranho homem olhava para o interior do seu próprio coração e explodia em gargalhadas que soaram na noite e ecoaram indistintamente entre as colinas.

– Joe – disse para o seu pequeno filho. – Vai depressa até à taberna na vila e diz aos alegres convivas que lá estão que Ethan Brand regressou e encontrou o Pecado sem Perdão!

O rapaz lançou-se precipitadamente na sua missão, à qual Ethan Brand não levantou qualquer objecção ou nem parecia ter reparado. Sentou-se num tronco de

madeira, olhando constantemente para a porta de ferro do forno. Quando a criança estava fora do alcance da visão e os passos ligeiros e leves cessaram de se ouvir, no início pisando as folhas caídas e depois o caminho rochoso da montanha, o mestre forneiro começou a lamentar a sua partida. Sentiu que a presença do miúdo fora uma barreira entre o convidado e ele próprio e agora teria que lidar, de coração para coração, com um homem que, como ele próprio confessara, cometera o único crime ao qual os Céus não concederiam misericórdia. Aquele crime, na sua indistinta obscuridade, parecia ofuscá-lo, e invadiu a sua memória turbulenta com uma congregação de formas demoníacas que afirmavam a outros a existência do Pecado Original, fosse ele o que fosse, e que fazia parte da natureza corrupta do homem concebê-lo e cultivá-lo. Pertenciam todos à mesma família, andavam para a frente e para trás entre a sua respiração e a de Ethan Brand e transportavam negras saudações de um para o outro.

Então, Bartram lembrou-se das histórias que se tinham tornado tradicionais em relação a este estranho homem, que lhe surgira como uma sombra da noite e que agora estava a habituar-se à sua antiga casa, após uma tão grande ausência, pois até os mortos, mortos e enterrados há muitos anos, teriam mais direito a sentir-se em casa, num qualquer lugar familiar, que ele próprio. Dizia-se que Ethan Brand conversara com o próprio Satanás nas sinistras chamas deste mesmo forno. A lenda fora motivo de risada até este momento, mas agora parecia medonha. De acordo com esta história, antes de Ethan Brand ter partido na sua demanda, costumava evocar um demónio da quente fornalha do forno de cal, noite após noite, para consultá-lo sobre o Pecado Sem Perdão. O homem e o demónio, cada um trabalhando para compor a imagem de uma forma de culpa que não podia ser nem expiada, nem perdoada. E com o primeiro raio de luz sobre o cimo da montanha o demónio rastejava para a porta de ferro, para obedecer ao intenso elemento de fogo, até que fosse novamente chamado para fazer parte da temerosa tarefa de prolongar a possível culpa do homem, para além do alcance da infinita misericórdia dos Céus.

Enquanto o mestre forneiro se debatia com o terror destes pensamentos, Ethan Brand ergueu-se do tronco e abriu bruscamente a porta do forno. A acção estava de tal modo de acordo com a ideia que pairava na mente de Bartram, que este quase esperou ver o Demónio surgir, incandescente, da imensa fornalha.

– Espere! Espere! – gritou numa tentativa trémula para rir, apesar de estar envergonhado com os seus receios, embora estes o dominassem. – Não, por Misericórdia, não chame o seu Demónio agora!

– Homem! - respondeu Ethan Brand firmemente. – Para que preciso eu do Diabo? Deixei-o para trás, no caminho. É com semi-pecadores como vós que ele se ocupa. Não temeis porque abri a porta. Agi por hábito e vou alimentar um pouco o vosso fogo, como mestre forneiro que fui outrora.

Remexeu as enormes brasas, colocou mais madeira e inclinou-se para a frente para contemplar o fundo da prisão de fogo, sem temer a violenta labareda que lhe ruborizou a face. O mestre forneiro ficou a observá-lo, meio desconfiado sobre as suas intenções: se não ia invocar um demónio, certamente mergulharia nas chamas, desaparecendo então da vista humana. No entanto, Ethan Brand recuou tranquilamente e fechou a porta do forno.

– Olhei... – disse. – ...para muitos corações humanos, que estavam sete vezes mais quentes com paixões pecaminosas que aquela fornalha em fogo. Mas não encontrei o que procurava. Não, não encontrei o Pecado sem Perdão.

– Que é o Pecado sem Perdão? – perguntou o mestre forneiro, distanciando-se cada vez mais do seu companheiro, temendo que a sua questão fosse respondida.

– É um pecado que cresceu dentro do meu peito – respondeu Ethan Brand já em pé, com um orgulho que distingue todos os bem-falantes do seu calibre. – Um pecado que não cresceu em mais lado nenhum! O pecado de um intelecto que triunfou sobre o sentido de irmandade com o homem e da reverência por Deus, e que tudo sacrificou em nome das suas poderosas exigências! O único pecado que merece a recompensa da agonia eterna! De livre vontade, se o fizesse de novo, incorreria em culpa. Sem receios, aceito a retribuição!

“O homem está completamente perturbado”, murmurou o mestre forneiro para si mesmo. “Pode ser um pecador, como o resto de nós – nada mais improvável – mas juro, é louco também.”

Contudo, sentiu-se desconfortável com a sua situação, sozinho com Ethan Brand na agreste encosta da montanha, e ficou muito satisfeito por ouvir o rouco murmúrio de vozes e os passos do que parecia ser um grupo consideravelmente numeroso, a tropeçar nas pedras e a sussurrar através dos arbustos. Rapidamente apareceu todo o lento regimento que costumava infestar a taberna da vila. Eram três ou quatro indivíduos que costumavam beber *flip*⁶ junto à lareira do bar, durante os invernos e que fumavam

⁶ Esta bebida tem por base gema de ovo e açúcar e pode englobar na sua composição *gin*, *whisky*, rum ou vinho do Porto.

cachimbo debaixo do alpendre, ao longo dos verões, desde a partida de Ethan Brand. O grupo, alegremente ruidoso e misturando todas as vozes em uníssono numa conversa sem cerimónias, irrompeu para o luar e para os reduzidos raios de luz que iluminavam o espaço em frente do forno. Bartram entreabriu a porta novamente, inundando o local com luz para que todo o grupo tivesse uma melhor visão de Ethan Brand e este deles.

Ali, entre outros velhos conhecidos, estava um homem outrora ubíquo, agora quase extinto, mas alguém que dantes teríamos a certeza de encontrar num albergue de qualquer vila próspera ao longo do país. Era o agente teatral. O presente espécime era um homem ressequido e definhado, franzido e de nariz avermelhado, de casaco castanho de abas curtas e corte elegante, com botões de latão, que durante um espaço de tempo desconhecido mantivera o seu canto de trabalho e secretária no salão do bar, e ainda dava baforadas no que parecia ter sido o mesmo charuto que acendera vinte anos antes. Era famoso pelo seu sarcasmo, não tanto por alguma forma de humor intrínseco mas mais por um certo aroma de *brandy-toddy*⁷ e fumo de tabaco, que impregnava todas as suas ideias e expressões, assim como a sua pessoa. Outro que conhecia bem, apesar da face estranhamente alterada, era o advogado Giles, como as pessoas ainda o chamavam por cortesia. Um idoso maltrapilho com as mangas de camisa imundas e calças de linho grosseiro. Este pobre coitado tinha sido um advogado, durante aquilo que chamava os seus melhores dias, um astuto praticante e em grande voga entre os litigantes da vila, mas *flip*, *sling*⁸, *toddy* e *cocktails* bebidos a todas as horas, de manhã, à tarde e à noite, tinham feito com que resvalasse de intelectual para diferentes géneros e graus de trabalho físico, até que, por fim, adoptando a sua expressão, escorregara para dentro de uma tina de sabão. Por outras palavras, Giles era agora um saboeiro, de forma modesta. Não passava de um farrapo humano, com uma parte de um pé decepado por um machado e uma mão arrancada por uma diabólica alavanca de uma máquina a vapor. No entanto, apesar da mão corpórea ter desaparecido, restava um membro espiritual: na verdade, enquanto espetava o coto, Giles afirmava constantemente que sentia um polegar invisível e dedos com a mesma vívida sensação que tinha antes dos reais serem amputados. Era um desgraçado miserável e mutilado, mas era apesar disso alguém que o mundo não podia espezinhar e não tinha o direito de tratar com desdém,

⁷ Bebida à base de conhaque, noz-moscada, cravo-da-índia, canela e casca de limão.

⁸ Bebida que pode ser servida quente ou fria. Os ingredientes que entram na sua composição são: aguardentes, licores, sumo de limão e água quente.

quer nesta ou em qualquer fase anterior das suas desgraças, uma vez que mantivera a coragem e o espírito de um homem, não pedindo nada por caridade e com a sua única mão – a esquerda – travava uma dura batalha contra a carência e as circunstâncias hostis.

Entre o tropel, vinha também outra personagem que, embora tivesse muitos pontos de semelhança com o advogado Giles, tinha muito mais de diferença. Era o médico da vila, um homem de uns cinquenta anos que, num período inicial da sua vida, apresentámos como tendo visitado profissionalmente Ethan Brand, durante a suposta insanidade deste último. Era agora uma figura com um rosto arroxado, rude e brutal, mantendo, no entanto, um porte meio distinto com algo de feroz, arruinado e desesperado na forma de falar e em todas as particularidades dos seus gestos e modos. O *brandy* possuía este homem como um espírito diabólico, tornava-o tão ameaçador e cruel como um animal selvagem e tão miserável como uma alma perdida. Todavia acreditava-se existir nele tal admirável dom, tais poderes inatos de cura, muito para além do que qualquer ciência médica poderia transmitir, que a sociedade o amparava e não o deixava afundar-se para fora do seu alcance. Assim, oscilando para a frente e para trás sobre o seu cavalo, e resmungando com o seu sotaque cerrado às cabeceiras, visitava todos os doentes durante quilómetros entre as vilas da montanha e ocasionalmente ressuscitava um moribundo, como que por milagre, ou muitas vezes, despachava o paciente para uma cova, aberta cedo de mais. O médico tinha perpetuamente na sua boca um cachimbo e como alguém disse em alusão ao seu hábito de blasfemar, estava sempre aceso como o fogo do inferno.

Estes três ilustres avançaram e cumprimentaram Ethan Brand, cada um à sua maneira, convidando-o fervorosamente a partilhar o conteúdo de uma certa garrafa preta, na qual, como afirmavam, encontraria algo que valeria bem mais a pena do que a demanda pelo Pecado sem Perdão. Nenhuma mente que se tenha moldado através da intensa e solitária meditação e atingido um tão alto estado de exaltação, pode suportar o tipo de contacto com modos vulgares e baixos de pensamento e sentimentos, aos quais Ethan Brand estava agora a ser submetido. Fizeram-no duvidar (estranho dizer, era uma dúvida dolorosa), se teria de facto encontrado o Pecado sem Perdão e se o teria encontrado dentro dele. A única interrogação, na qual consumira a sua vida e mais do que a vida, parecia uma ilusão.

– Deixai-me – disse amargamente. – Vós brutais animais, que vos tornastes deste modo, secando as vossas almas com bebidas ardentes! Estou farto de vós. Há anos e anos atrás busquei nos vossos corações e não encontrei lá nada que me servisse. Desapareçam!

– Ora! Seu canalha incivilizado – gritou o médico violentamente. – É dessa forma que respondeis à amabilidade dos vossos melhores amigos? Então deixai-me dizer-vos a verdade. Encontraste tanto o Pecado sem Perdão como aqui o pequeno Joe. Não passais de um louco, disse-vos há vinte anos, nem melhor nem pior do que um louco e a companhia certa aqui para o velho Humphrey!

Apontou para um idoso, com a roupa surrada, com longos cabelos brancos, face magra e os olhos trémulos. Durante muitos anos, este idoso tinha andado a deambular entre as colinas, inquirindo todos os viajantes que encontrava sobre a sua filha. Parece que a rapariga tinha partido com uma companhia de circo e ocasionalmente surgiam rumores sobre ela, na vila, e eram contadas belas histórias sobre a sua aparição cintilante, quando montava a cavalo na arena, ou desempenhava magníficas proezas no arame.

O pai de cabelo grisalho aproximou-se de Ethan Brand e olhou de forma hesitante para a sua face.

– Disseram-me que estivestes por todos os lugares da Terra – disse, retorcendo as mãos intensamente. – Deveis ter visto a minha filha, já que ela é famosa e todo o mundo vai vê-la. Mandou algum recado para o seu velho pai, ou disse quando voltava?

Os olhos de Ethan Brand fraquejaram perante o velho homem. Aquela filha de quem ele desejava tão ardentemente uma palavra de saudação, era a Esther da nossa história, a mesma rapariga que, com implacável e fria intenção, Ethan Brand tornara objecto de uma experiência psicológica e cuja alma enfraquecera, sugara e possivelmente aniquilara durante o processo.

– Sim – murmurou, afastando-se do idoso errante – não é uma ilusão. Existe um Pecado sem Perdão!

Enquanto tudo isto acontecia, uma divertida cena passava-se mais à frente, na zona de luminosidade agradável, junto à nascente e diante da porta da cabana. Um grupo de jovens da vila, rapazes e raparigas, havia subido a encosta da colina, impelidos pela curiosidade de ver Ethan Brand, herói de muitas das lendas conhecidas das suas infâncias. Porém, estes jovens rapidamente se cansaram de observá-lo pois não encontraram nada de notável no seu aspecto, nada para além de um viajante bronzeado pelo sol, com uma indumentária simples e sapatos empoeirados, que observava o fogo como se estivesse a congeminar imagens entre as brasas. Entretanto, tinha surgido outro divertimento por perto. Um velho judeu alemão, que viajava com um diorama às costas, passava pela estrada

da montanha em direcção à vila, no momento em que o grupo se afastava na direcção contrária e, na esperança de aumentar os lucros do dia, o artista fizera-lhes companhia até ao forno de cal.

– Anda, velho holandês⁹ – gritou um dos rapazes. – Deixa-nos ver as imagens, se jurares que são dignas de ser vistas!

– Oh, sim, Capitão – respondeu o judeu. Por uma questão de cortesia ou estratégia, apelidava todos de Capitão. – Aliás, mostrar-vos-ei algumas imagens soberbas!

Assim, colocando a sua caixa na posição adequada, convidou os jovens a olhar através dos orifícios de vidro da máquina e começou a exhibir uma série de deprimentes rabiscos e pinturas toscas, como se fossem espécimes de belas-artes, que jamais outro artista ambulante tivera a ousadia de mostrar aos seus espectadores. As imagens estavam gastas, para além de rasgadas, cheias de dobras e vincos, amarelecidas pelo fumo do tabaco e nas condições mais deploráveis. Algumas pretendiam ser cidades, edifícios públicos e castelos em ruínas na Europa, outras representavam as batalhas de Napoleão e os combates navais de Nelson e, no meio destas, podia ser vista uma mão gigantesca, bronzeada e hirsuta, que poderia ser confundida com a Mão do Destino, apesar de, na verdade, ser apenas a do artista, apontando com o dedo indicador para diversas cenas do conflito, enquanto fornecia comentários históricos. Quando a exposição terminou, com muita galhofa pela abominável falta de mérito, o alemão convidou o pequeno Joe a colocar a cabeça no interior da caixa. Vista através das lentes de aumentar, a face rosada e redonda do miúdo assumia o aspecto estranhíssimo de uma imensa criança titânica, com um sorriso rasgado, os olhos e todos os outros traços transbordando de divertimento com a piada. De súbito, aquela face alegre ficou pálida e a sua expressão apavorada, porque esta criança, excitável e facilmente impressionável, percebera que os olhos de Ethan Brand o fixavam através da lente.

– Assim fazeis o pequeno ter medo, Capitão – disse o judeu alemão, revelando o negro e forte contorno do seu semblante ao sair da sua postura curvada. – Mas vede de novo e talvez vos mostre algo muito belo, dou-vos a minha palavra!

⁹ No texto de partida surge o termo “Dutchman”. Causa alguma estranheza, uma vez que a personagem do Judeu é sempre referida como alemão. Trata-se de um termo arcaico que designava qualquer povo germânico da Europa Central ou do Norte.

Ethan Brand olhou para dentro da caixa por um instante e então afastando-se de repente, olhou fixamente para o alemão. Que vira? Aparentemente nada, pois um jovem curioso, que espreitara quase na mesma altura, captara apenas um espaço vazio de tela.

– Agora, lembro-me de vós – murmurou Ethan Brand para o artista.

– Ah, Capitão – sussurrou o judeu de Nuremberga com um sorriso misterioso. – Penso que é um assunto demasiado pesado para a minha caixa, este Pecado sem Perdão! Pela minha fé, Capitão, arrasou os meus ombros, transportá-lo pela montanha durante este longo dia.

– Paz – respondeu Ethan Brand severamente, – ou então atirai-vos para aquela fornalha!

A exibição do judeu ainda mal tinha terminado, quando um velho e grande cão – que parecia ser dono de si próprio, uma vez que ninguém no grupo o reclamava – achou o momento apropriado para se tornar o centro das atenções. Até aqui mantivera-se muito quieto, um velho cão bem comportado, andando de um lado para o outro, que, por ser sociável, oferecia a cabeça crespada para ser afagada por uma mão simpática que se desse a esse trabalho. Mas agora, repentinamente, este sério e venerável quadrúpede, levado por um simples impulso e sem a menor sugestão de ninguém, começou a correr às voltas, tentando agarrar a cauda que, para aumentar o absurdo da acção, era menor do que deveria ser. Nunca fora visto tal entusiasmo impensado, em busca de um objecto que era impossível alcançar, nunca se ouvira tão tremendo ataque de rosnadelas, raiva, latidos e mordidelas. Era como se uma extremidade do ridículo corpo animalesco estivesse em inimizade total e mortal com outra. Cada vez mais rápido, em todas as direcções, continuou o rafeiro, e cada vez mais rápida e ainda mais rápida fugia a inatingível brevidade da sua cauda. Os uivos de raiva e hostilidade aumentavam ruidosa e ferozmente, até que, totalmente exausto e cada vez mais longe do seu objectivo, o velho cão tonto parou a representação, tão subitamente como tinha começado. No momento seguinte, estava manso, quieto, consciente e respeitável no seu comportamento, tal como se encontrava quando conseguira com muito esforço relacionar-se com o grupo.

Como se pode imaginar, o espectáculo foi recebido com uma gargalhada geral, bater de palmas e gritos de bis, aos quais o actor canino respondeu abanando o quanto havia para abanar da sua cauda, mas parecendo totalmente incapaz de repetir o esforço muito bem sucedido em divertir os espectadores.

Entretanto, Ethan Brand tinha retomado o seu lugar sobre o tronco e comocionado talvez pela percepção de alguma analogia remota entre o seu caso e o deste rafeiro a perseguir a própria cauda, explodiu numa gargalhada terrível que, mais do que qualquer outra lembrança, expressava a condição do seu íntimo ser. A partir desse momento, a alegria do grupo chegou ao fim, ficando horrorizado e temendo que o funesto som se espalhasse pelo horizonte e que cada montanha o fizesse vibrar a outra montanha e que assim o horror se prolongasse até aos seus ouvidos. Então, segredando uns para os outros que era tarde, que a lua estava quase a desaparecer, que a noite de Agosto estava a tornar-se fria, apressaram-se em direcção a casa, deixando o mestre forneiro e o pequeno Joe para lidar, como pudessem, com o visitante indesejado. Excepto por estes três seres humanos, a encosta da colina era um ermo na vasta escuridão da floresta. Para além daquela orla sombria, a luz da fogueira brilhava tenuemente nos majestosos troncos e na quase negra folhagem dos pinheiros, misturada com a verdura mais clara dos carvalhos, aceres e álamos, enquanto aqui e ali jaziam os corpos gigantescos de árvores mortas decompondo-se no chão coberto de folhas. E pareceu ao pequeno Joe – uma criança imaginativa e medrosa – que a silenciosa floresta estava a sustentar a respiração à espera que algo atemorizante acontecesse.

Ethan Brand lançou mais lenha para o fogo e fechou a porta do forno. Em seguida, olhando por cima do ombro para o mestre forneiro e para o filho, ordenou-lhes, mais do que aconselhou, que fossem descansar.

- Quanto a mim, não consigo dormir – disse. – Tenho que meditar em assuntos que me dizem respeito. Vigiarei o fogo como fazia antes, nos velhos tempos.

“ E chamareis o diabo da fornalha para vos fazer companhia, presumo”, murmurou Bartram, que tinha estabelecido um relacionamento íntimo com a garrafa preta acima mencionada. – Mas vigiai-o se quiserdes, podereis chamar os diabos que desejardes! No que me diz respeito, o melhor que tenho a fazer é tirar uma soneca. Anda, Joe!

Enquanto o rapaz seguia o pai para a cabana, olhou para o viajante e os seus olhos encheram-se de lágrimas, já que o seu espírito meigo tinha uma intuição sobre a desoladora e terrível solidão em que aquele homem se encontrava.

Quando se retiraram, Ethan Brand sentou-se a ouvir a crepitação da madeira a arder e a olhar para as pequenas fagulhas de fogo que eram expelidas através das fissuras da porta. No entanto, estas trivialidades, anteriormente tão familiares, pouco cativaram a sua

atenção, enquanto na profundidade da sua mente revia a gradual mas admirável mudança que se dera nele durante a busca à qual se tinha devotado. Lembrava-se como o orvalho da noite caíra sobre ele – como a negra floresta lhe sussurrara – como as estrelas tinham cintilado sobre ele – um homem dedicado e simples, vigiando o seu fogo em anos passados e reflectindo sempre enquanto este ardia. Recordou com que ternura, com que amor e simpatia pela humanidade e com que piedade pela culpa e consternação humanas, tinha começado a contemplar aquelas ideias que se transformaram mais tarde a inspiração da sua vida. Com que reverência tinha olhado então para o coração do homem, vendo-o como um templo originalmente divino, o qual, embora profanado, teria que ser considerado sagrado por um irmão. Com que medo terrível tinha censurado o sucesso da sua busca e rezado para que o Pecado sem Perdão nunca lhe fosse revelado. Então seguiu-se aquela vasta evolução intelectual, a qual, no seu progresso, perturbou o equilíbrio entre a sua mente e o seu coração. A IDEIA, que se apossara da sua vida, tinha funcionado como forma de educação, continuara a cultivar os seus poderes até ao mais alto ponto que podiam alcançar, tinha-o elevado do nível de um trabalhador iletrado para o colocar numa posição de extrema superioridade, que os filósofos onerados pela doutrina das universidades podem, em vão, tentar alcançar da mesma forma que ele. Tanto em nome do intelecto! Mas onde estava o coração? Esse, de facto, tinha-se atrofiado, contraído, solidificado, perecido! Tinha cessado de compartilhar a palpitação universal. Tinha deixado de fazer parte da corrente magnética da humanidade. Ele já não pertencia à irmandade, abrindo os compartimentos ou as masmorras da nossa natureza comum com a chave da sagrada compaixão, que lhe dava o direito de partilhar todos os seus segredos. Era agora um frio observador que, olhando para a humanidade como objecto da sua experiência, finalmente convertia o homem e a mulher em marionetas e puxava os fios que os levavam ao grau de crime que o seu estudo exigia.

Desta forma, Ethan Brand tornou-se um demónio. Começou a sê-lo a partir do momento em que a sua natureza moral tinha cessado de acompanhar a evolução do seu intelecto. E agora, como resultado do seu profundo esforço e inevitável desenvolvimento – como a resplandecente e vistosa flor e o rico e delicioso fruto do trabalho de uma vida - ele produziu o Pecado sem Perdão!

“Que mais me resta procurar? Que mais haverá para alcançar?” – disse Ethan Brand para si próprio. – A minha tarefa está concluída e bem concluída!”

Partindo do tronco, com uma certa vivacidade no seu modo de andar e, subindo a pequena elevação de terra, que se erguia em frente da circunferência de pedra do forno de cal, chegou ao topo da estrutura. Era um espaço que tinha talvez três metros de diâmetro, de ponta a ponta, possibilitando uma visão da superfície superior da imensa massa de mármore quebrado que enchia o forno. Todos estes incontáveis blocos e fragmentos de mármore estavam incandescentes e a arder intensamente, expelindo enormes jactos de chama azul que se agitavam no ar e dançavam loucamente como se estivessem no interior de um círculo mágico, e desciam e subiam numa actividade múltipla e contínua. Quando o homem solitário se inclinou para a frente sobre esta terrível massa de fogo, o calor explosivo atingiu a sua pessoa com um sopro que o poderia ter queimado e encarquilhado num ápice.

Ethan Brand permaneceu em pé e levantou os braços. As chamas azuis dançavam sobre a sua face e transmitiam a devastante e medonha luz que espelhava a sua expressão. Esta era a de um demónio à beira de se lançar no seu golfo de intenso tormento.

– Ah! Terra Mãe – gritou – que não és mais minha mãe e em cujo seio este corpo nunca encontrará paz! Ah, Humanidade, cuja irmandade rejeitei e cujo grande coração esmaguei debaixo dos meus pés! Ah, estrelas do céu que brilharam outrora sobre mim, como se me iluminassem para a frente e para o alto! Adeus a todas e para sempre. Vem elemento mortal de Fogo, de agora em diante meu amigo íntimo! Abraça-me como eu te abraço!

Naquela noite, o medonho ressoar de uma gargalhada ecoou densamente através do sono do mestre forneiro e do seu pequeno filho, formas turvas de horror e angústia assombraram os seus sonhos e pareciam ainda estar na tosca cabana, quando eles abriram os olhos para a luz do dia.

– Levanta-te rapaz, levanta-te! – gritou o mestre forneiro, olhando à sua volta. – Obrigado Céus, a noite partiu finalmente e antes que passe por outra semelhante, vigiarei o meu forno de cal bem desperto por mais um ano. Este Ethan Brand com a sua conversa de um Pecado sem Perdão, não me fez um grande favor ao tomar o meu lugar!

Saiu da cabana seguido pelo pequeno Joe que agarrava firmemente a mão do pai. A prematura luz do sol emanava já o seu brilho sobre o cume das montanhas e, apesar dos vales ainda permanecerem na escuridão, sorriam alegremente, na promessa de um dia que se apressava. A vila, completamente cercada pelas colinas, estendia-se com delicadeza em

torno delas, parecendo que descansava tranquilamente no vazio da grande mão da Providência. Cada habitação era distintamente visível, os pequenos pináculos das duas igrejas apontavam para o alto e captavam na parte frontal uma ténue claridade dos céus iluminados pelo sol sobre os cata-ventos dourados. A taberna estava em alvoroço e a figura do velho agente teatral ressequido, de charuto na boca, podia ser vista debaixo da varanda. O velho monte Graylock estava esplêndido com uma nuvem dourada sobre o seu cume. Do mesmo modo, existiam grandes quantidades de neblina branca, com formas fantásticas, que se dispersavam sobre os seios das montanhas circundantes, algumas delas chegavam ao vale, outras subiam em direcção aos cumes, e outras ainda, da mesma espécie de neblina ou de nuvem, flutuavam no dourado esplendor da parte superior da atmosfera. Descendo por entre as nuvens que repousavam nas colinas e daquele lugar para a sublime irmandade que navegava no ar, quase parecia que um homem mortal poderia, deste modo, ascender às regiões celestiais. A Terra estava tão unificada com o céu que era um dia de sonho, digno de ser visto.

Para proporcionar aquele charme familiar e doméstico, que a natureza adopta de imediato numa cena como esta, a diligência movia-se ruidosamente pela estrada da montanha e o condutor tocava a sua corneta, enquanto o Eco capturava as notas e mesclava-as numa harmonia rica, variada e elaborada, da qual o executante original apenas poderia reclamar uma pequena parte. As imensas colinas executaram um concerto entre elas, cada uma contribuindo com uma melodia de graciosa doçura.

A face do pequeno Joe iluminou-se imediatamente.

– Querido pai – clamou, saltando para a frente e para trás com júbilo. – Aquele estranho homem foi-se e o céu e as montanhas parecem satisfeitos com isso!

– Sim – resmungou o mestre forneiro com uma imprecação. – Mas deixou o fogo apagar-se e bem que lhe posso agradecer se quinhentos alqueires de cal estiverem estragados. Se apanho o tipo aqui por estes lados outra vez, atiro-o à fornalha!

Com a longa vara na mão subiu ao topo do forno. Após um momento de pausa chamou o filho.

– Vem cá, Joe!

Então o pequeno Joe subiu a correr a pequena elevação e ficou ao lado do pai. O mármore ardera completamente e transformara-se em cal perfeita e branca, cor de neve. Mas, na sua superfície, no meio do círculo, também branco cor de neve e completamente

convertido em cal, jazia um esqueleto humano, na posição de uma pessoa que, após uma longa labuta, se deita para um repouso profundo. Dentro das costelas – estranhíssimo – estava a forma de um coração humano.

– Será que o coração do tipo era feito de mármore? – interrogou-se Bartram com alguma perplexidade perante este fenómeno. – De qualquer forma, transformou-se no que parece ser cal de excelente qualidade. Retirando os ossos, o meu forno tem mais meio alqueire graças a ele.

Dizendo isto, o rude mestre forneiro levantou a vara e, ao deixá-la cair sobre o esqueleto, os restos mortais de Ethan Brand ficaram desfeitos em fragmentos.

1. 2. Justificações e reflexões sobre as opções tomadas no processo de tradução

Como foi referido anteriormente, esta proposta de tradução foi realizada no âmbito da unidade curricular Tradução do Texto Literário, do Mestrado em Tradução – Especialização em Inglês, em Junho de 2008. Na impossibilidade de escolha de um conto de outro escritor americano, Edgar Allan Poe, uma vez que já se encontravam todos traduzidos, decidiu-se tentar um seu contemporâneo: Nathaniel Hawthorne. Após alguma investigação, foi encontrado um conto que ainda não tinha sido revelado ao público português: “Ethan Brand – A Chapter from an Abortive Romance”.

Iniciou-se este trabalho com a leitura do texto com o objectivo de explorar as unidades do texto que levantariam problemas na realização da tradução, tendo já em mente a melhor estratégia para iniciar a transposição do texto de partida para a língua de chegada.

O tradutor tem a obrigação de se preparar cuidadosamente para a tradução, porque o texto a elaborar deverá ter rigor e seriedade, de forma a não comprometer a integridade da obra de partida. Nesta estão impressas as referências culturais e sociais, as marcas de uma localização geográfica, de um momento peculiar na história, e as idiossincrasias e possíveis intenções do autor.

Cada língua permite a representação de uma perspectiva da realidade que é exclusivamente sua e o tradutor deve ter sempre este aspecto em mente. É um trabalho de pesquisa, além de linguístico, de comparação e adaptação de hábitos e costumes. Neste campo das relações interculturais, não se poderia evitar a contextualização norte-americana, contudo esta teria que ser proposta ao leitor português de modo a ser entendida ou, pelo

menos, a suscitar o seu interesse, com o vínculo àquele tempo, àquele espaço, àqueles condições históricas concretas, que só ali e então se verificaram. A dificuldade inerente a tal tarefa encontra-se sucinta e claramente expressa por Rui Machete:

A língua constitui não apenas o meio por excelência de comunicação entre os homens, mas o próprio meio como se estrutura e desenvolve a personalidade. A ela se articula uma cultura que a tem como veículo central da sua estruturação orgânica e do seu crescimento e afirmação.

Quanto à América, há que reconhecer que o conhecimento da sua cultura pelos portugueses é (...) para largas camadas da população portuguesa o conteúdo das produções fílmicas e televisivas de Hollywood e a certos aspectos mais populares ou que se afiguram extravagantes da “american way of life”. É muito pouco para compreender a complexa realidade dos Estados Unidos e da sua sociedade e cultura. (...) (2005:27)

Os contos de Hawthorne possuem as idiossincrasias próprias do autor. Com uma dimensão fortemente alegórica, fantasista, os seus textos encontram-se repletos de termos simbólicos, de elevada plurissignificação, susceptíveis de gerar uma multiplicidade de interpretações, acrescentando-se ainda a utilização de uma grande variedade de aliterações, personificações, metáforas, hipérboles, adjectivações, descrições pormenorizadas e muito visuais. Para além disso, este conto em particular conjuga a ironia, o paradoxo, a ambiguidade e o mistério tão característicos na obra do autor.

Como método inicial de trabalho, recorreu-se à leitura de outras obras traduzidas do autor, antologias de contos, obras dedicadas ao século XIX americano e à sua literatura, sobretudo para ter uma base para o registo e níveis de linguagem utilizados, formas de tratamento entre personagens e construção dos diálogos.

As formas de tratamento são confirmadamente, na experiência de muitos tradutores, um desafio elementar, por questões sociolinguísticas e de diferença cultural. A estrutura da língua portuguesa faz a diferenciação entre formas de tratamento mais ou menos formais, e a sua utilização é compreendida intuitivamente pelos falantes da língua, enquanto na língua inglesa o conceito de formalidade é quase inexistente. O respeito e deferência são mostrados ao usar tratamentos como “Sir”, “Mrs.”, “Miss”, ou a utilização de outras nomeações, sendo este em geral o alcance da formalidade em língua inglesa. As mesmas formas verbais e os mesmos pronomes são usados em situações formais e

informais, sendo a diferença muitas vezes apenas perceptível através do contexto em que ocorrem.

Assim, optou-se pela forma informal de tratamento, usando o pronome “tu”, entre Bartram e Joe, uma vez que se trata de um relacionamento de pai para filho, enquanto este se lhe dirige usando o pronome de tratamento “você”. Recorreu-se à mesma forma de tratamento para os diálogos entre o grupo de jovens e o judeu alemão, mas apenas dos primeiros para o segundo, uma vez que este trata todos pela denominação de “Capitão”, mas utilizando sempre a flexão verbal correspondente à segunda pessoa do plural. No que se refere à forma de tratamento entre Bartram e Ethan, optou-se por um registo mais formal, através do uso da segunda pessoa do plural – vós – uma vez que as personagens não se conheciam anteriormente, existindo da parte de Bartram uma posição de subserviência e até de medo perante a figura de Ethan. Por outro lado, o próprio Ethan encontra-se afastado de todos e esta forma de tratamento permite manter essa distância. Pelas mesmas razões, tomou-se a opção na forma de tratamento entre Ethan e o grupo composto pelo agente teatral, o advogado Giles, o médico e Humphrey, embora esteja referido no texto que anteriormente teriam sido amigos. A opção por esta forma de tratamento também implicou e possibilitou o uso de um registo linguístico que se aproxima do que é usado no texto de partida, pertencente ao século XIX, podendo assim transmitir talvez mais aproximadamente uma das características fundamentais do texto de Hawthorne.

Para comunicar a mesma informação, o mesmo indivíduo utilizará registos de língua diferentes em função do seu interlocutor, do local e das circunstâncias em que se encontra e da natureza da mensagem. Tendo por base este pressuposto, e pelo facto de já ter sido feita uma distinção ao nível das formas de tratamento entre diferentes personagens, também se optou por empregar diferentes registos de linguagem no relacionamento entre as diversas personagens.

Deste modo, nos diálogos entre Bartram e o seu filho Joe, optou-se por um registo de linguagem familiar, que utiliza um vocabulário e uma elaboração sintáctica simples, não distando muito da língua padrão. O tom coloquial da linguagem familiar aproxima-se da linguagem oral e procura manter a impressão de proximidade entre as personagens. No que concerne os diálogos entre as outras personagens escolheu-se o registo de linguagem padrão, uma vez que este tipo de registo da língua pode sofrer variações, tendo em conta o nível de formalidade da situação e do grau de relacionamento entre interlocutores.

Importa salientar que, na elaboração do restante texto traduzido, houve uma preocupação com o registo a ser empregue, optando-se por uma linguagem mais cuidada, que permite acentuar a importância das funções emotiva e poética da linguagem, explorando não apenas o significado, mas também o significante, para tornar mais expressiva e atraente a mensagem, tal como se entendeu que aparecia no texto de partida.

A construção dos diálogos na tradução foi realizada de acordo com as regras gramaticais da língua portuguesa, com a utilização do travessão para as marcas do discurso directo: “ – Pai, o que é isto? ” (vide p. 25 da presente dissertação), e das aspas para o discurso correspondente aos pensamentos das personagens: “Bêbado!”, “ou maluco!”, (vide p. 28 da presente dissertação). No primeiro caso, houve uma substituição das aspas utilizadas no original, veja-se: “Father, what is that? ”. (Anexo II: iv), e a manutenção das aspas no segundo caso: “Drunk!- or crazy!” (Anexo II:vii).

Outra opção relevante nesta tradução foi a da manutenção dos nomes originais das personagens. Esta opção foi tomada mesmo sabendo que alguns deles tinham plurissignificação, procurando manter assim um efeito de estranhamento no leitor de chegada. Procurou-se igualmente conservar os elementos básicos da estrutura narrativa, sem reescrever, nem alterar os acontecimentos ou a sua sequência, sem anular nem omitir descrições de personagens e do espaço, mas tendo em conta o elevado número de adjectivos sequenciais utilizados, ou outras formas de construção frásica, foi necessário por vezes proceder a adequações à língua portuguesa. Observe-se o seguinte exemplo:

Bartram and his little son, while they were talking thus, sat watching the same lime-kiln that had been the scene of Ethan Brand's solitary and meditative life, before he began his search for the Unpardonable Sin. Many years, as we have seen, had now elapsed, since that portentous night when the IDEA was first developed. The kiln, however, on the mountain-side, stood unimpaired, and was in nothing changed since he had thrown his dark thoughts into the intense glow of its furnace, and melted them, as it were, into the one thought that took possession of his life. It was a rude, round, tower-like structure, about twenty feet high, heavily built of rough stones, and with a hillock of earth heaped about the larger part of its circumference; so that the blocks and fragments of marble might be drawn by cart-loads, and thrown in at the top. There was an opening at the bottom of the tower, like an oven-mouth, but large enough to admit a man in a stooping posture, and provided with a massive iron door. With the smoke and jets of flame issuing from the chinks and crevices of this door, which seemed to give admittance into the hill-side, it resembled

nothing so much as the private entrance to the infernal regions, which the shepherds of the Delectable Mountains were accustomed to show to pilgrims. (Anexo II: v)

A tradução proposta:

Bartram e o seu pequeno filho, enquanto falavam, observavam o mesmo forno de cal que fora o cenário da meditativa e solitária vida de Ethan Brand, antes de ter iniciado a demanda pelo Pecado sem Perdão. Como constatámos, muitos anos passaram, desde que, nessa fatídica noite, a IDEIA lhe apareceu pela primeira vez. No entanto, o forno, na encosta da montanha, continuava intacto e em nada mudara, desde que ele lançara aqueles negros pensamentos no fogo intenso da fornalha e os dissolvera, por assim dizer, no único pensamento que se apoderou da sua vida. Era uma estrutura rude, circular, em forma de torre, com cerca de seis metros de altura, solidamente construída com pedras toscas e com uma pequena elevação de terra na parte mais larga da sua circunferência, de modo a que os blocos e fragmentos de mármore pudessem ser transportados para o topo e aí serem atirados para dentro do forno. Havia uma abertura na base da torre, que parecia uma boca do forno mas era suficientemente larga para permitir que um homem inclinado pudesse entrar, e tinha uma porta de ferro maciça. O fumo e os jactos de labaredas expelidos das fendas e fendas desta porta, que parecia dar acesso ao interior da encosta da colina, faziam lembrar a entrada privada para as regiões do inferno que os pastores das Montanhas Delectable costumavam mostrar aos peregrinos. (vide p.26 da presente dissertação)

Em relação ao texto traduzido, apesar de existir um esforço para a manutenção da estrutura formal do texto de partida, existem evidentes diferenças sobretudo a nível da pontuação. A maioria dos pontos e vírgulas e dos travessões existentes foram substituídos por vírgulas ou pontos finais, embora noutras passagens se tenha optado pela sua manutenção. Outro aspecto que importa referir, sobre a estrutura formal do texto de partida, está relacionado com a grande extensão das frases e parágrafos utilizados, não muito habituais na língua inglesa, mas bastante comuns na língua portuguesa, pelo que, na maior parte dos casos, a dimensão longa foi mantida.

Há que mencionar também as alterações sintácticas, o que pode ser observado neste exemplo: “Many years, as we have seen, (...). The kiln, however, (...)” (Anexo II: v), na tradução “Como constatámos, muitos anos passaram, (...).No entanto, o forno, (...)” (vide p.26 da presente dissertação).

Neste excerto, surgem duas expressões que proporcionaram alguma reflexão mais ponderada. A primeira, “ Unpardonable Sin ”, (Anexo II: v) suscitou dúvidas, não por qualquer dificuldade de tradução, mas por se tratar da expressão que, no fundo, abrange toda a temática do conto. A escolha seria entre duas soluções: “Pecado Imperdoável” ou “Pecado sem Perdão” (vide p.26 da presente dissertação). Deste modo, recorreu-se à leitura de uma passagem do Novo Testamento da Bíblia, que faz alusão aos tipos de pecados, a qual permitiu clarificar qual a opção a tomar. Assim, a segunda hipótese foi a eleita, pois o uso do termo “imperdoável”, conquanto estivesse mais próximo da forma gráfica da palavra inglesa (só uma palavra), já está muito banalizado na língua de chegada na sua ligação, por exemplo, a títulos de filmes, e porque a expressão “sem perdão” pareceu ter uma sonoridade mais forte. A segunda expressão, “Delectable Mountains ” (Anexo II: v) conduziu a uma pesquisa em dicionários monolíngues e bilingues em suporte papel e digital, bem como ao recurso à ajuda de outros tradutores, em fóruns existentes sobre dúvidas terminológicas, com o intuito de esclarecer a sua localização geográfica e o que estas montanhas representam no contexto do conto. Assim, optou-se pela sua não tradução total, tendo-se acrescentado uma nota de rodapé explicativa, indicando que se tratava de umas montanhas ficcionais, que surgem na obra intitulada *O Peregrino – A Viagem do Cristão da Cidade da Destruição para a Jerusalém Celestial*, da autoria de John Bunyan, publicada em 1687, e traduzida em mais de duzentas línguas. A obra é uma alegoria da vida cristã, sendo possível avistar a Cidade Celestial destas montanhas (deleitosas).

A opção de manter o termo “IDEIA” (Anexo II: v) maiusculizado, deve-se não só ao facto de este aparecer assim no texto de partida, mas porque também tem importância no desenvolvimento de toda a história, pois é a obsessão com a IDEIA de procurar o Pecado sem Perdão que conduz ao fim trágico da personagem principal. (vide p.26 da presente dissertação).

Como é do conhecimento geral, existem diferenças entre os sistemas de unidade europeus e dos Estados Unidos, já que os primeiros utilizam o sistema métrico internacional e os segundos empregam as unidades imperiais. Assim, quando existe a confrontação de padrões diferentes de pesos e medidas, a opção mais natural é a sua conversão, de modo a que o texto traduzido se aproximasse tanto quanto possível da realidade linguística e cultural dos leitores de chegada. Desta forma, converteu-se a unidade de comprimento “feet” (Anexo II: v) em “metros” (vide p.26 da presente dissertação) e a

unidade de medida “bushels” (Anexo II: xxvi) em “alqueires”. (vide p.40 da presente dissertação).

Como já foi referido anteriormente, recorreu-se à utilização de algumas notas de rodapé, não em demasia, porque estas podem quebrar o ritmo de leitura do texto. Foram empregues nas situações em que se sentiu a necessidade de fornecer um pouco mais de informação sobre a cultura de partida. A primeira delas foi utilizada para situar geograficamente o espaço em que se inseria a acção do texto de partida. A seguinte para dar a conhecer hábitos de consumo da sociedade americana do século XIX, explicando quais os componentes básicos na sua preparação. Já a utilização da última nota de rodapé, serviu para demonstrar que não existe um erro de tradução, dado que surge a palavra “holandês” (vide p.35 da presente dissertação), no original “dutchman”, (Anexo II:xvii) que causa alguma estranheza, uma vez que a personagem do Judeu é posteriormente referida como “alemão”. Este exemplo permite observar o modo como a língua evolui, dada a distância temporal do texto de partida em relação à tradução e até mesmo ao uso actual da língua inglesa. Como referido na nota de rodapé, trata-se de um termo arcaico que designava qualquer povo germânico da Europa Central ou do Norte, o qual está actualmente em desuso.

Tal como em qualquer outro texto literário, o autor recorre a figuras de estilo, tendo sido procurada a sua manutenção. Ao longo do texto de partida surgem diversos jogos sonoros, sobretudo aliteraões e foi feito o possível para as manter na tradução, embora existissem trechos em que tal não foi conseguido, devido à ausência de equivalentes. Veja-se como exemplo (...) “**f**ast **h**old of **h**is **f**ather's **h**and.” (Anexo II:xxiv); (...) “**h**eaps of **h**oary mist, (...)” (Anexo II:xxv) em que não se conseguiu alternativa: (...) “agarrava firmemente a mão do pai.” (vide p. 39 da presente dissertação) e (...) “grandes quantidades de neblina branca, (...)” (vide p. 40 da presente dissertação).

Porém, outros houve em que foi possível a manutenção da aliteração, alterando os fonemas e desta forma alcançou-se um efeito aproximado. Tome-se como exemplo: (...)“**t**hat the moon was almost down - **t**hat **t**he August night” (...) (Anexo II: xx), traduzido por “(...), **q**ue a lua estava quase a desaparecer, **q**ue **a** noite de Agosto” (...) (vide p. 37 da presente dissertação), usando-se a repetição propositada do fonema «k».

Outro exemplo: “He remembered **w**ith **w**hat tenderness, **w**ith **w**hat love and sympathy for mankind, and what pity (...) **w**ith **w**hat reverence (...) **w**ith **w**hat awful fear” (...) (Anexo II: xvii), que foi traduzido como “Recordou **com q**ue ternura, **com q**ue amor e

simpatia pela humanidade e **com que** piedade (...). **Com que** reverência (...). **Com que** medo terrível (...).” (vide p. 38 da presente dissertação). Na tradução jogou-se, mais uma vez, com a repetição do pronome ‘que’, conjugando-o com o uso da preposição ‘com’, permitindo a repetição existente no texto e a manutenção da sonoridade do fonema «k».

Para além da aliteração, o autor recorre a outras figuras de estilo, tendo a tradução procurado mantê-las. Veja-se alguns exemplos: “the valleys (...) smiled cheerfully” (Anexo II: xxv) foi traduzida por “os vales (...) sorriam alegremente” (vide p. 39 da presente dissertação), permitindo manter a personificação, atribuindo qualidades humanas a seres inanimados. O emprego da metáfora “breasts of the surrounding mountains” (Anexo II: xxv), cuja tradução foi literal: “os seios das montanhas circundantes” (vide p. 39 da presente dissertação). O uso da hiperbóle: (...) “it seemed almost as if a mortal man might thus ascend into the heavenly regions.”, (Anexo II: xxv), também foi mantido através da tradução quase literal: “parecia que um homem mortal poderia, deste modo, ascender às regiões celestiais.” (vide p. 40 da presente dissertação).

Em determinados excertos houve a necessidade de acrescentar termos não existentes no original, para possibilitar uma melhor compreensão do texto, através da clarificação da frase, enquanto noutros houve a necessidade de omissão de algumas palavras ou pequenas expressões. Por exemplo, (...) “at the foot of Gray-lock.” (Anexo II: iv), traduziu-se por “ (...) no sopé do monte Graylock.” (vide p.25 da presente dissertação), “Laughing boisterously (...)” (Anexo II: xiii) por “O grupo, alegremente ruidoso (...)” (vide p.31 da presente dissertação).

Ainda neste domínio, observe-se o texto de partida e a respectiva tradução:

“(...) was dug many a year too soon.” (Anexo II: xv) // (...) “aberta cedo demais.” (vide p.33 da presente dissertação).

“(...) it has wearied my shoulders, this long day, to carry it out (...)” (Anexo II: xix) // (...) “arrasou os meus ombros, transportá-lo pela montanha durante este longo dia.” (...) (vide p.36 da presente dissertação).

A omissão do sujeito, ou uso do sujeito nulo, é uma característica do português oral e escrito, sendo reflectida na flexão verbal. Muitas vezes a sua utilização serve apenas para dar ênfase, ou quando há a possibilidade de ambiguidade na frase. Em inglês não há omissão do sujeito. Veja-se, entre outros exemplos que poderiam ser apontados: “Here!” replied he. (Anexo II: ix) // – Aqui! – Respondeu. (vide p.29 da presente dissertação).

A palavra “fellow” surge em diversas partes do texto, seja individualmente ou como elemento de uma expressão. Quando surge isolada foi traduzida por “tipo” (vide p.28 da presente dissertação), para manter a coerência ao longo do texto. Observe-se os seguintes exemplos:

“merry fellow”(AnexoII: iv)// “tipo galhofeiro” (vide p.25 da presente dissertação), “jolly fellows” (Anexo II: ix) // “alegres convivas”(vide p.29 da presente dissertação), “little fellow's” (Anexo II: x) // “miúdo “(vide p.30 da presente dissertação); “poor fellow” (Anexo II: xiii) // “pobre coitado” (vide p.32 da presente dissertação) e “crazy fellow” (Anexo II: xvi) // “louco”(vide p.34 da presente dissertação).

Conclui-se que, na proposta de tradução do conto “Ethan Brand” de Nathaniel Hawthorne aqui apresentada e comentada, houve uma tentativa de manutenção do equilíbrio entre o estranhamento e a domesticação, embora com certo pendor para o estranhamento. Por um lado, existiu uma tentativa de trazer a cultura de partida ao leitor de chegada, tendo-se optado por manter os nomes próprios, a toponímia e os hábitos de consumo da sociedade do século XIX norte-americano, para mostrar ao leitor que a realidade do texto não é o seu, mas a pertencente a outra cultura. As notas de rodapé empregues ao longo da tradução denotam a visibilidade do tradutor, não com a intenção de tornar a tradução um original, na língua de chegada, mas possibilitar a compreensão do contexto de partida. Na proposta de tradução apresentada houve ainda a intenção de não actualizar totalmente a escrita algo arcaica do texto, embora distem dois séculos desde a publicação do conto até à tradução agora apresentada. Nesse sentido, a linguagem usada foi também, nalguns casos, arcaizante, aspecto para o qual contribuiu o uso da forma de tratamento na segunda pessoa do plural, assim como a utilização de certos termos menos comuns no português coevo. Por outro lado, a domesticação ocorreu através da modificação de algumas frases mais complexas, adequando-as a um registo mais fluente e, como tal, mais próximo daquele com que um leitor português se poderá identificar na actualidade.

Ou seja, em todo o processo de tradução, o esforço foi no sentido de preservar as características específicas de um texto marcadamente inserido num determinado contexto cultural e temporal, o século XIX americano, com ligações a um passado ainda mais remoto (o do passado puritano), procurando fazê-lo todavia sem esquecer o público-alvo a que se dirigia – o português – pelo que, no cômputo geral, a tradução proposta é o

resultado de um compromisso entre ganhos e perdas que, no entanto, não deixa de revelar o quão profícuo pode ser a tradução como campo de trocas interculturais.

CONCLUSÃO

Definir o conceito de cultura sempre foi uma questão controversa, ao ponto de existirem inúmeras concepções, sob diferentes perspectivas e vertentes epistemológicas. Num sentido antropológico, a cultura pode ser definida como o conjunto de costumes, língua, ideias, organização social e histórica, comuns a um grupo de pessoas e que lhes concede uma identidade particular. A cultura possui um carácter dinâmico e está em constante renovação, sendo construída através da interacção entre várias identidades, nas quais a língua (ou línguas) actua como sistema mediador.

A tradução introduz novas informações numa outra cultura, explica uma cultura à outra, populariza um conhecimento que anteriormente era elitizado, conhecido somente por aqueles que dominam os dois códigos, modifica o saber e fertiliza o conhecimento, graças à associação de ideias das duas culturas envolvidas, porque o contacto com o diferente gera uma outra forma, que não pertence nem à cultura de origem, nem à de chegada.

Deste modo, ao realizar uma tradução, o tradutor não deve levar em conta somente a transcodificação da palavra, a equivalência de significado, mas também deve considerar tanto o autor como o contexto de criação e tentar encontrar o seu equivalente na cultura e língua de chegada. A tradução contribui assim para a comunicação cultural entre interlocutores de línguas diferentes. No entanto, nenhum texto é mera informação e a tradução pode fracassar se somente visar a reprodução de informações do texto de partida. É importante que a tradução almeje o mesmo interesse no leitor de chegada, inclusive reproduzir o efeito que o texto de partida potencialmente queria produzir nos leitores da cultura de partida. Somente com o conhecimento das culturas envolvidas no trabalho de tradução é que o tradutor se habilitará a estar mais aberto ao valor artístico do texto de partida, seleccionando equivalentes funcionais na sua tradução. Só com o envolvimento do tradutor, procurando ver a tradução como um processo que abarca não só a língua, mas também a cultura, sistemas políticos e a história, é que se dará uma tradução intercultural.

Espera-se que a dissertação agora apresentada, inserida no âmbito do Mestrado de Tradução, possa contribuir para uma reflexão de algum relevo sobre a problemática da tradução literária e da análise desta como um processo intercultural.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Primária

HAWTHORNE, Nathaniel. 1851. "Ethan Brand" in *The Snow Image and Other Twice-Told Tales*, Boston: Ticknor and Fields, in <http://books.google.com/?id=999aAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=the+snow+image&ei=mZivS9eiLqnuyASetfy0Bg&hl=pt-PT&cd=4#v=onepage&q=&f=false>. Consultado entre Agosto de 2009 e Fevereiro de 2010.

Bibliografia Secundária

ADAM, Jean – Michel & Revaz, Françoise. 1997. *A análise da Narrativa*. (trad. de Maria Adelaide Coelho da Silva e Maria de Fátima Aguiar). Lisboa: Gradiva- Publicações, Lda.

ALBIR, Amparo Hurtado. 1990. "La Fidélité au Sens", in *La Notion de Fidélité en Traduction*, Collection "Traductologie", n. °5. Paris: Didier Érudition: 99-100.

BAKER, M. (ed.). 1998. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.

BARNA, Mark Richard. 1998. "Nathaniel Hawthorne and the Unpardonable Sin" in *World and I*. Volume 13. Issue 3, News World Communications, Inc.: 325.

BARTHES, Roland. 1975. "Introduction to the Structural Analysis of the Narrative", *New Literary History* Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives. New York: The Johns Hopkins University Press: 237-272 in <http://www.rlwclarke.net/Theory/PrimarySources/BarthesIntroductiontotheStructuralAnalysisofNarrative.pdf>. Consultado em Julho de 2009.

BAYM, Nina. 1967. "The Head, the Heart, and the Unpardonable Sin." *New England Quarterly*: 31-47.

BENJAMIM, Walter. 2001. *A tarefa-renúncia do tradutor*. (trad. Susana K. Lages. Werner Heidermann (org.) Clássicos da Teoria da Tradução. Antologia bilíngue alemão-português, Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução.

BERCOVITCH, Sacvan. 1975. *The Puritan Origins of the American Self*. New Haven: Yale University Press.

BERCOVITCH, Sacvan. 1978. *The American Jeremiad*. Madison: University of Wisconsin Press.

BUNGE, Nancy & John L. Idol, Jr.. 1993. *Nathaniel Hawthorne: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne.

CANDY, Henry Sidel. 2009. *A Study of Short Story*. Charleston: Bibliolife, LLC, in http://www.google.com/books?id=d5UnfNXYUvwC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbbs_slider_thumb#v=onepage&q=&f=false. Consultado em Outubro de 2009.

COLACURSIO, Michael J. 1984. *The province of Piety: moral history in Hawthorne's early tales*. Cambridge: Cambridge University Press.

COSTA, Suzana de N.N.L. da Cunha. 2000. *O Efeito do Tempo na Tradução- Marcas do Desfasamento Temporal em Duas Traduções de Wuthering Heights*, Dissertação de Mestrado em Estudos de Tradução, texto Policopiado, Porto: FLUP.

COWIE, Anthony P. 1989. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford: Oxford University Press.

CUMMINGS, Michael "Ethan Brand: an Abortive Romance by Nathaniel Hawthorne (1804-1864) A Study Guide", 2009. in <http://www.cummingsstudyguides.net/Guides6/Brand.html#Thrill>. Consultado entre Setembro de 2009 e Fevereiro de 2010.

DAVISON, Richard Allan. 1967. "The Villagers and Ethan Brand." in *Studies in Short Fiction* 4: 260-62.

DELILE; Karl H., et al. 1986. *Problemas da Tradução Literária*, Coimbra: Almedina.

DUARTE, Maria de Deus Alves, 2001. "Mark Twain nos periódicos portugueses: 1890-1920: projecções e silenciamentos" in *Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses: Actas*, Lisboa: Fundação para a Ciência e Tecnologia; FCSH/UNL: 531-547.

DUNNE, Michael. 1995. *Hawthorne's Narrative Strategies*. Jackson: University Press of Mississippi.

EASTEN, Alison. 1996. *The making of the Hawthorne subject*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, in http://www.google.com/books?id=FM6DG5RYGSYC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbbs_slider_thumb#v=onepage&q=&f=false. Consultado em Novembro de 2009.

EVEN-Zohar, Itamar 1990. "Polysystem Studies", *Poetics Today* 11:1. Durham: Duke University Press: 46.

FAULKNER, Harold Underwood.1970. "United States History," in *Chambers's Encyclopaedia*, vol.xv, London: Hazell Watson and Viney Ltd.: 109-112.

FLIP, *Ferramentas para a Língua Portuguesa* in <http://www.flip.pt/tabid/294/Default.aspx>. Consultado entre Agosto de 2009 e Fevereiro de 2010.

FOGLE, Richard Harter.1948. "The Problem of Allegory in Hawthorne's Ethan Brand." *University of Toronto Quarterly* 17: 190-203.

FLORA, Luísa Maria.2003. *Short Story: Um género literário em ensaio académico*, Lisboa: Colibri, Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.

FRANKLIN, H. Bruce.1967. *The Scarlet Letter and related Writings by Nathaniel Hawthorne*. New York and Philadelphia.

GABLE, Harvey L., Jr. 1998. *Liquid Fire: Transcendental Mysticism in the Romances of Nathaniel Hawthorne*. NY: Peter Lang.

GEIST, Stanley. 1952. "A Preface to Ethan Brand." in *Hudson Review* 5: 199-202.

GOLLIN, Rita K. 1993. "Ethan Brand's homecoming" in *New Essays on Hawthorne's Major Tales*, Millicent Bell New York: Cambridge University Press, 83-100.

HARRIS, Mark. 1994. "A New Reading of "Ethan Brand": The Failed Quest," in *Studies in Short Fiction* 31, no. 1:69-77

HORTON, Rod W. & Edwards Herbert W. 1974.*Backgrounds of American Literary Thought*, New Jersey: Prentice-Hall,Inc.

HOUAISS, António & Villar, Mauro de Sales. 2005. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Elaborado no Instituto António Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Lisboa: Printer Portuguesa, Ind. Gráfica, Lda.

HUDSON, Arthur.1970. "American Literature," in *Chambers's Encyclopaedia*, vol.I, London: Hazell Watson and Viney Ltd.: 363-367.

Ilustração (28 edições). EÇA, João da Cunha (ed.). Lisboa: Aillaud, Lda, Tip. da Empresa do Anuário Comercial: 1-28, in <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Indice/IndiceI.htm>. Consultado em Maio de 2009.

KELLY, Richard. 1970. "Hawthorne's Ethan Brand." *Explicator* 28, no. 6: 85-87.

LANDAU, Sidney I. 1998. *The New International Webster's Concise Dictionary of the English Language*, Naples, Florida: Trident Press International.

- LANDERS, Clifford E. 2001. *Literary Translation: A Practical Guide*. Multilingual Matters, London: Cromwell Press Ltd.
- LATHROP, George Parsons. 2007. *A Study of Hawthorne*. Charleston: Bibliobazaar, in http://www.google.com/books?id=SruMLuOcfkC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q=&f=false. Consultado em Setembro de 2009.
- LEE, A. Robert. 1985. *The Nineteenth-century American short story*. London: Vision Press Ltd, in http://www.google.com/books?id=jraO4WSPx40C&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q=&f=false. Consultado entre Julho e Novembro de 2009.
- LEFEVERE, André. 1992. *Translation. Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge: 41-91.
- LEITÃO, Sofia (Coordenação). 1997. *Dicionário Universal de Inglês-Português*. Lisboa: Texto Editora, Lda.
- LEVY, Alfred J. 1961. "Ethan Brand and the Unpardonable Sin." *Studies in English* 5, Boston University: 185-90.
- LUMET, Sidney. 1992 *A Stranger Among Us*. Con M. Griffith, E. Thal. USA .
- MACHETE, Rui Chancellere de. 2005. *Sobre as Relações Portugal- Estados Unidos*, Edição Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento: Lisboa.
- MCINTOSH, James. 1987. *Nathaniel Hawthorne's tales*. New York: W.W. Norton & Company.
- MCCULLEN, Joseph, and John C. Guilds. 1960. "The Unpardonable Sin in Hawthorne: a Re-Examination Nineteenth-Century". *Fiction* 15: 221-37.
- MCCRISKEN, Trevor B. 2002, "Exceptionalism: Manifest Destiny", in *Encyclopedia of American Foreign Policy*, New York: Charles Scribner's Sons, Vol. 2: 68.
- MIFFLIN, Houghton. 2004. *The American Heritage® Dictionary of the English Language*, Boston: Houghton Mifflin Company, in <http://www.thefreedictionary.com/>. Consultado entre Agosto de 2009 e Fevereiro de 2010.

MILLER, Edwin Haviland. 1991. *Salem is my Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne*. Iowa City: University of Iowa Press.

MILLINGTON, Richard H. 1992. *Practicing Romance: Narrative Form and Cultural Engagement in Hawthorne's Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

MILLINGTON, Richard H. 2004. *The Cambridge Companion to Nathaniel Hawthorne*. Cambridge: Cambridge University Press in http://www.google.com/books?id=m1HOLwsKgAcC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q=&f=false. Consultado em Junho de 2009.

MOORE, Jack B. 1967. "The First Narrative of the Unpardonable Sin." in *Discourse 10*: 274-83, 310-11.

MUNDAY, Jeremy. 2001. *Introducing Translation Studies: theories and applications*, London: Routledge.

NANNI, Gabriela de França. 2007. *Da experiência de uma tradução: La fin de la Nuit (1935) de François Mauriac*, Dissertação de Mestrado, Brasil: Universidade Federal de Santa Catarina in <http://www.scientiaintraducao.ufsc.br/mauriac.pdf> : 32-33. Consultado em Abril de 2009

NEWMAN, Lea. 1979. *A Reader's Guide to the Short Stories of Nathaniel Hawthorne*. Boston: G.K.Hall.

NOBRE, Carla Helena Henrique Candeias de Teles Ravasco. 1997. *O fantástico e o conto: uma leitura de Nathaniel Hawthorne*, Dissertação de Mestrado, texto policopiado, Porto: Faculdade de Letras: 14-112

PATTEE, Fred L. 1923. *The Development of the American Short Story: An Historical Survey*. Cheshire: Biblio-Moser, in http://www.google.com/books?id=ui1BzX064sC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q=&f=false. Consultado em Julho de 2009.

PEDERSON, Glenn. 1958. "Blake's Urizen as Hawthorne's Ethan Brand." In *Nineteenth-Century Fiction 12*: 304-14.

PENNELL, Melissa M. 1999. *Student Companion to Nathaniel Hawthorne*. Westport, CT: Greenwood.

PFISTER, Joel. 1991. *The Production of Personal Life: Class, Gender, and the Psychological in Hawthorne's Fiction*. Stanford: Stanford University Press.

ROSE, Anne C.1995.*Voices of the marketplace: American thought and culture,1830-1860*. Maryland: Rowman & Littlefield publishers, Inc, in http://www.google.com/books?id=hXmKkyGelowC&printsec=frontcover&hl=ptPT&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q=&f=false. Consultado entre Agosto de 2009 e Fevereiro de 2010.

ROSS, Melanie H. & Danforth Ross.1961. *American Short Story* .Minnesota:University of Minnesota, in http://www.google.com/books?id=OhAXnSo2gQ4C&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q=&f=false. Consultado em Outubro de 2009.

RULAND, Richard & Malcolm Bradbury. 1991. *From Puritanism to postmodernism: a history of American literature*. Kirkus Reviews.

SWANN, Charles. 1991. *Nathaniel Hawthorne, tradition and revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, in http://www.google.com/books?id=hsCAfBlm3eQC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q=&f=false. Consultado em Novembro de 2009.

ST.PIERRE, P. 1997. “Translating Cultural Difference: Fakir Mohan Senapati’s Chha Mana Atha Guntha” in *META – Translators’s Journal*. Vol. 42, No. 2, June, Montreal: 423-437.

THARPE, Jac. 1967. *Nathaniel Hawthorne: Identity and Knowledge*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

THOMPSON, G. R.1993. *The Art of Authorial Presence: Hawthorne's Provincial Tales*. Durham, NC: Duke University Press.

TOCQUEVILLE, Alexis de. 2000. *Democracy in America*. Translated, Edited and with an Introduction by Harvey G. Mansfield and Delba Winthrop, 2 vols. Chicago: The University of Chicago Press.

TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

VANDERBILT,Kermit . 1963.*The Unity of Hawthorne’s Ethan Brand, College English : 453-456*.

VÁRIOS. 2004. *Grande Enciclopédia Universal*, (30 volumes), Lisboa: Durclub, S.A. (Correio da Manhã).

VÁRIOS.2004.*Dicionário Inglês-Português/Português-Inglês*, vol.21, Lisboa: Durclub, S.A. (Correio da Manhã).

- VÁRIOS.2004.*Dicionário de Sinónimos*, vol.27,Lisboa: Durclub, S.A. (Correio da Manhã).
- VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- VENUTI, Lawrence. 2002. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. (tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo). Bauru: EDUSC.
- VIEIRA, António.1975. *Novo Dicionário Inglês * Português*, Porto: Lello & Irmão Editores.
- VOSS, Arthur. 1973. *The American Short Story: A Critical Survey*, Norman: University of Oklahoma Press.
- ZABEL, Morton Dower. 2004. “Prefácio” in *Contos Norte-Americanos*.Coordenação Vinicius Moraes. Apresentação de Orígenes Lessa, notas biográficas de Tati de Melo Moraes, atualizadas por Assis Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, in http://www.google.com/books?id=rWTPLiyi8cIC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q=&f=false. Consultado entre Agosto e Dezembro de 2009.
- WILLIAM, Stanley T. & Mottran, Eric Noel.1970, “Nathaniel Hawthorne”, in *Chambers's Encyclopaedia*, London (vol.I): Hazell Watson and Viney Ltd, : 783-784
- WINEAPPLE, Brenda. 2003. *Hawthorne: A Life*. New York: Random House.
- WRIGHT, Sarah B. 2007.*Critical Companion to Nathaniel Hawthorne: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File.

ANEXOS

Anexo I

Tabela de Traduções

Título	Data	Tradutor	Editor
A Letra Encarnada	1926-1927	Não mencionado	Revista Ilustração
A Casa das Sete Empenas	193 (data incompleta)	Francisco Bugalho	Portugália Editora
O Livro das Maravilhas: (contos para crianças)	1943	Manuela Porto	Portugália
A Letra Escarlata	1944	Aurora Rodrigues	Romano Torres
Narrativas e Lendas da Antiga Grécia	195 (data incompleta)	Pedro Neves	Paulistas
A Letra Escarlata	1950	Aurora Rodrigues	Romano Torres
O Fauno de Mármore	1950	Aurora Rodrigues	Romano Torres
A Letra Escarlata	1955	Aurora Rodrigues	Romano Torres
Narrativas e Lendas da Antiga Grécia	1960	Não mencionado	Paulistas
A Dama Velada	1960	Aurora Rodrigues	Romano Torres
Lendas do Mundo Antigo	1961	Alexandre Pinheiro Torres	Civilização
A Casa das Sete Empenas	1967	Francisco Bugalho	Portugália Editora
Lendas do Mundo Antigo	1970	Alexandre Pinheiro Torres	Civilização
Contos Escolhidos – Nathaniel Hawthorne	1970	Olinda Gomes Fernandes	Civilização
A Letra Escarlata	1970	Aurora Rodrigues	Romano Torres
Narrativas e Lendas da Antiga Grécia	1971	Augusto Mendes Leal	Paulistas
A Casa das Sete Empenas	1973	Francisco Bugalho	Círculo de Leitores
Narrativas e Lendas da Antiga Grécia	1975	Augusto Mendes Leal	Paulistas
A Letra Escarlata	1976	Maria José Navarro de Oliveira	Europa-América
A Caixa de Pandora – tradução de um conto de Nathaniel Hawthorne inspirado na Mitologia Grega	1987	Não mencionado	Insula

A Letra Encarnada	1988	Fernando Pessoa	Dom Quixote
Narrativas e Lendas da Antiga Grécia	1989	Augusto Mendes Leal	Paulistas
As Três Maças de Ouro – Nathaniel Hawthorne	1990	Inês Isabel Aboim	Ledo
A Dama de Branco: e outros contos	1991	Ana Moura	Estampa
A Letra Escarlata	1995	Maria José Navarro de Oliveira	Europa-América
A Letra Escarlata	1998	Maria José Navarro de Oliveira	Europa-América
A Letra Encarnada	2002	Fernando Pessoa	Assírio & Alvim
Contos Fantásticos de Natal – Nathaniel Hawthorne, Charles Dickens, Guy de Maupassant, Robert Louis Stevenson	2003	Não mencionado	101 Noites
Contos Completos – Histórias Recontadas	2004	Hugo Fontainha Gomes	Cavalo de Ferro
A Letra Encarnada	2009	Fernando Pessoa	Dom Quixote

ETHAN BRAND:

A CHAPTER FROM AN ABORTIVE ROMANCE.

BARTRAM the lime-burner, a rough, heavy-looking man, begrimed with charcoal, sat watching his kiln, at nightfall, while his little son played at building houses with the scattered fragments of marble, when, on the hill-side below them, they heard a roar of laughter, not mirthful, but slow, and even solemn, like a wind shaking the boughs of the forest.

"Father, what is that?" asked the little boy, leaving his play, and pressing betwixt his father's knees.

"O, some drunken man, I suppose," answered the lime-burner; "some merry fellow from the bar-room in the village, who dared not laugh loud enough within doors, lest he should blow the roof of the house off. So here he is, shaking his jolly sides at the foot of Graylock."

"But, father," said the child, more sensitive than the obtuse, middle-aged clown, "he does not laugh like a man that is glad. So the noise frightens me!"

"Don't be a fool, child!" cried his father, gruffly. "You will never make a man, I do believe; there is too much of your mother in you. I have known the rustling of a leaf startle you. Hark! Here comes the

merry fellow, now. You shall see that there is no harm in him."

Bartram and his little son, while they were talking thus, sat watching the same lime-kiln that had been the scene of Ethan Brand's solitary and meditative life, before he began his search for the Unpardonable Sin. Many years, as we have seen, had now elapsed, since that portentous night when the IDEA was first developed. The kiln, however, on the mountain-side, stood unimpaired, and was in nothing changed since he had thrown his dark thoughts into the intense glow of its furnace, and melted them, as it were, into the one thought that took possession of his life. It was a rude, round, tower-like structure, about twenty feet high, heavily built of rough stones, and with a hillock of earth heaped about the larger part of its circumference; so that the blocks and fragments of marble might be drawn by cart-loads, and thrown in at the top. There was an opening at the bottom of the tower, like an oven-mouth, but large enough to admit a man in a stooping posture, and provided with a massive iron door. With the smoke and jets of flame issuing from the chinks and crevices of this door, which seemed to give admittance into the hill-side, it resembled nothing so much as the private entrance to the infernal regions, which the shepherds of the Delectable Mountains were accustomed to show to pilgrims. ✓

There are many such lime-kilns in that tract of country, for the purpose of burning the white marble which composes a large part of the substance of the hills. Some of them, built years ago, and long deserted, with weeds growing in the vacant round of the interior, which is open to the sky, and grass and wild-flowers rooting

themselves into the chinks of the stones, look already like relics of antiquity, and may yet be overspread with the lichens of centuries to come. Others, where the lime-burner still feeds his daily and night-long fire, afford points of interest to the wanderer among the hills, who seats himself on a log of wood or a fragment of marble, to hold a chat with the solitary man. It is a lonesome, and, when the character is inclined to thought, may be an intensely thoughtful occupation ; as it proved in the case of Ethan Brand, who had mused to such strange purpose, in days gone by, while the fire in this very kiln was burning.

The man who now watched the fire was of a different order, and troubled himself with no thoughts save the very few that were requisite to his business. At frequent intervals, he flung back the clashing weight of the iron door, and, turning his face from the insufferable glare, thrust in huge logs of oak, or stirred the immense brands with a long pole. Within the furnace were seen the curling and riotous flames, and the burning marble, almost molten with the intensity of heat ; while without, the reflection of the fire quivered on the dark intricacy of the surrounding forest, and showed in the foreground a bright and ruddy little picture of the hut, the spring beside its door, the athletic and coal-begrimed figure of the lime-burner, and the half-frightened child, shrinking into the protection of his father's shadow. And when again the iron door was closed, then reappeared the tender light of the half-full moon, which vainly strove to trace out the indistinct shapes of the neighboring mountains ; and, in the upper sky, there was a flitting congregation of clouds, still faintly tinged with the rosy

sunset, though thus far down into the valley the sunshine had vanished long and long ago.

The little boy now crept still closer to his father, as footsteps were heard ascending the hill-side, and a human form thrust aside the bushes that clustered beneath the trees.

"Halloo! who is it?" cried the lime-burner, vexed at his son's timidity, yet half infected by it. "Come forward, and show yourself, like a man, or I'll fling this chunk of marble at your head!"

"You offer me a rough welcome," said a gloomy voice, as the unknown man drew nigh. "Yet I neither claim nor desire a kinder one, even at my own fireside."

To obtain a distincter view, Bartram threw open the iron door of the kiln, whence immediately issued a gush of fierce light, that smote full upon the stranger's face and figure. To a careless eye there appeared nothing very remarkable in his aspect, which was that of a man in a coarse, brown, country-made suit of clothes, tall and thin, with the staff and heavy shoes of a wayfarer. As he advanced, he fixed his eyes — which were very bright — intently upon the brightness of the furnace, as if he beheld, or expected to behold, some object worthy of note within it.

"Good-evening, stranger," said the lime-burner; "whence come you, so late in the day?"

"I come from my search," answered the wayfarer; "for, at last, it is finished."

"Drunk! — or crazy!" muttered Bartram to himself. "I shall have trouble with the fellow. The sooner I drive him away, the better."

The little boy, all in a tremble, whispered to his father,

and begged him to shut the door of the kiln, so that there might not be so much light; for that there was something in the man's face which he was afraid to look at, yet could not look away from. And, indeed, even the lime-burner's dull and torpid sense began to be impressed by an indescribable something in that thin, rugged, thoughtful visage, with the grizzled hair hanging wildly about it, and those deeply-sunken eyes, which gleamed like fires within the entrance of a mysterious cavern. But, as he closed the door, the stranger turned towards him, and spoke in a quiet, familiar way, that made Bartram feel as if he were a sane and sensible man, after all.

"Your task draws to an end, I see," said he. "This marble has already been burning three days. A few hours more will convert the stone to lime."

"Why, who are you?" exclaimed the lime-burner. "You seem as well acquainted with my business as I am myself."

"And well I may be," said the stranger; "for I followed the same craft many a long year, and here, too, on this very spot. But you are a new comer in these parts. Did you never hear of Ethan Brand?"

"The man that went in search of the Unpardonable Sin?" asked Bartram, with a laugh.

"The same," answered the stranger. "He has found what he sought, and therefore he comes back again."

"What! then you are Ethan Brand himself?" cried the lime-burner, in amazement. "I am a new comer here, as you say, and they call it eighteen years since you left the foot of Graylock. But, I can tell you, the

good folks still talk about Ethan Brand, in the village yonder, and what a strange errand took him away from his lime-kiln. Well, and so you have found the Unpardonable Sin?"

"Even so!" said the stranger, calmly.

"If the question is a fair one," proceeded Bartram, "where might it be?"

Ethan Brand laid his finger on his own heart.

"Here!" replied he.

And then, without mirth in his countenance, but as if moved by an involuntary recognition of the infinite absurdity of seeking throughout the world for what was the closest of all things to himself, and looking into every heart, save his own, for what was hidden in no other breast, he broke into a laugh of scorn. It was the same slow, heavy laugh, that had almost appalled the lime-burner when it heralded the wayfarer's approach.

The solitary mountain-side was made dismal by it. Laughter, when out of place, mistimed, or bursting forth from a disordered state of feeling, may be the most terrible modulation of the human voice. The laughter of one asleep, even if it be a little child, — the madman's laugh, — the wild, screaming laugh of a born idiot, — are sounds that we sometimes tremble to hear, and would always willingly forget. Poets have imagined no utterance of fiends or hobgoblins so fearfully appropriate as a laugh. And even the obtuse lime-burner felt his nerves shaken, as this strange man looked inward at his own heart, and burst into laughter that rolled away into the night, and was indistinctly reverberated among the hills.

"Joe," said he to his little son, "scamper down to the tavern in the village, and tell the jolly fellows there that

Ethan Brand has come back, and that he has found the Unpardonable Sin !”

The boy darted away on his errand, to which Ethan Brand made no objection, nor seemed hardly to notice it. He sat on a log of wood, looking steadfastly at the iron door of the kiln. When the child was out of sight, and his swift and light footsteps ceased to be heard treading first on the fallen leaves and then on the rocky mountain-path, the lime-burner began to regret his departure. He felt that the little fellow's presence had been a barrier between his guest and himself, and that he must now deal, heart to heart, with a man who, on his own confession, had committed the one only crime for which Heaven could afford no mercy. That crime, in its indistinct blackness, seemed to overshadow him. The lime-burner's own sins rose up within him, and made his memory riotous with a throng of evil shapes that asserted their kindred with the Master Sin, whatever it might be, which it was within the scope of man's corrupted nature to conceive and cherish. They were all of one family; they went to and fro between his breast and Ethan Brand's, and carried dark greetings from one to the other.

Then Bartram remembered the stories which had grown traditionary in reference to this strange man, who had come upon him like a shadow of the night, and was making himself at home in his old place, after so long absence that the dead people, dead and buried for years, would have had more right to be at home, in any familiar spot, than he. Ethan Brand, it was said, had conversed with Satan himself in the lurid blaze of this very kiln. The legend had been matter of mirth heretofore, but

looked grisly now. According to this tale, before Ethan Brand departed on his search, he had been accustomed to evoke a fiend from the hot furnace of the lime-kiln, night after night, in order to confer with him about the Unpardonable Sin; the man and the fiend each laboring to frame the image of some mode of guilt which could neither be atoned for nor forgiven. And, with the first gleam of light upon the mountain-top, the fiend crept in at the iron door, there to abide the intensest element of fire, until again summoned forth to share in the dreadful task of extending man's possible guilt beyond the scope of Heaven's else infinite mercy.

While the lime-burner was struggling with the horror of these thoughts, Ethan Brand rose from the log, and flung open the door of the kiln. The action was in such accordance with the idea in Bartram's mind, that he almost expected to see the Evil One issue forth, red-hot from the raging furnace.

"Hold! hold!" cried he, with a tremulous attempt to laugh; for he was ashamed of his fears, although they overmastered him. "Don't, for mercy's sake, bring out your devil now!"

"Man!" sternly replied Ethan Brand, "what need have I of the devil? I have left him behind me, on my track. It is with such half-way sinners as you that he busies himself. Fear not, because I open the door. I do but act by old custom, and am going to trim your fire, like a lime-burner, as I was once."

He stirred the vast coals, thrust in more wood, and bent forward to gaze into the hollow prison-house of the fire, regardless of the fierce glow that reddened upon his face. The lime-burner sat watching him, and half

suspected his strange guest of a purpose, if not to evoke a fiend, at least to plunge bodily into the flames, and thus vanish from the sight of man. Ethan Brand, however, drew quietly back, and closed the door of the kiln.

"I have looked," said he, "into many a human heart that was seven times hotter with sinful passions than yonder furnace is with fire. But I found not there what I sought. No, not the Unpardonable Sin!"

"What is the Unpardonable Sin?" asked the lime-burner; and then he shrank further from his companion, trembling lest his question should be answered.

"It is a sin that grew within my own breast," replied Ethan Brand, standing erect, with a pride that distinguishes all enthusiasts of his stamp. "A sin that grew nowhere else! The sin of an intellect that triumphed over the sense of brotherhood with man and reverence for God, and sacrificed everything to its own mighty claims! The only sin that deserves a recompense of immortal agony! Freely, were it to do again, would I incur the guilt. Unshrinkingly I accept the retribution!"

"The man's head is turned," muttered the lime-burner to himself. "He may be a sinner, like the rest of us, — nothing more likely, — but, I'll be sworn, he is a mad-man too."

Nevertheless he felt uncomfortable at his situation, alone with Ethan Brand on the wild mountain-side, and was right glad to hear the rough murmur of tongues, and the footsteps of what seemed a pretty numerous party, stumbling over the stones and rustling through the underbrush. Soon appeared the whole lazy

regiment that was wont to infest the village tavern, comprehending three or four individuals who had drunk flip beside the bar-room fire through all the winters, and smoked their pipes beneath the stoop through all the summers, since Ethan Brand's departure. Laughing boisterously, and mingling all their voices together in unceremonious talk, they now burst into the moonshine and narrow streaks of fire-light that illuminated the open space before the lime-kiln. Bártram set the door ajar again, flooding the spot with light, that the whole company might get a fair view of Ethan Brand, and he of them.

There, among other old acquaintances, was a once ubiquitous man, now almost extinct, but whom we were formerly sure to encounter at the hotel of every thriving village throughout the country. It was the stage-agent. The present specimen of the genus was a wilted and smoke-dried man, wrinkled and red-nosed, in a smartly-cut, brown, bob-tailed coat, with brass buttons, who, for a length of time unknown, had kept his desk and corner in the bar-room, and was still puffing what seemed to be the same cigar that he had lighted twenty years before. He had great fame as a dry joker, though, perhaps, less on account of any intrinsic humor than from a certain flavor of brandy-toddy and tobacco-smoke, which impregnated all his ideas and expressions, as well as his person. Another well-remembered though strangely-altered face was that of Lawyer Giles, as people still called him in courtesy; an elderly ragamuffin, in his soiled shirt-sleeves and tow-cloth trousers. This poor fellow had been an attorney, in what he called his better days, a sharp practitioner, and in great

vogue among the village litigants; but flip, and sling, and toddy, and cocktails, imbibed at all hours, morning, noon and night, had caused him to slide from intellectual to various kinds and degrees of bodily labor, till, at last, to adopt his own phrase, he slid into a soap-vat. In other words, Giles was now a soap-boiler, in a small way. He had come to be but the fragment of a human being, a part of one foot having been chopped off by an axe, and an entire hand torn away by the devilish grip of a steam-engine. Yet, though the corporeal hand was gone, a spiritual member remained; for, stretching forth the stump, Giles steadfastly averred that he felt an invisible thumb and fingers with as vivid a sensation as before the real ones were amputated. A maimed and miserable wretch he was; but one, nevertheless, whom the world could not trample on, and had no right to scorn, either in this or any previous stage of his misfortunes, since he had still kept up the courage and spirit of a man, asked nothing in charity, and with his one hand — and that the left one — fought a stern battle against want and hostile circumstances.

Among the throng, too, came another personage, who, with certain points of similarity to Lawyer Giles, had many more of difference. It was the village doctor; a man of some fifty years, whom, at an earlier period of his life, we introduced as paying a professional visit to Ethan Brand during the latter's supposed insanity. He was now a purple-visaged, rude, and brutal, yet half-gentlemanly figure, with something wild, ruined, and desperate in his talk, and in all the details of his gesture and manners. Brandy possessed this man like an evil spirit, and made him as surly and savage as a wild

beast, and as miserable as a lost soul; but there was supposed to be in him such wonderful skill, such native gifts of healing, beyond any which medical science could impart, that society caught hold of him, and would not let him sink out of its reach. So, swaying to and fro upon his horse, and grumbling thick accents at the bedside, he visited all the sick chambers for miles about among the mountain towns, and sometimes raised a dying man, as it were, by miracle, or quite as often, no doubt, sent his patient to a grave that was dug many a year too soon. The doctor had an everlasting pipe in his mouth, and, as somebody said, in allusion to his habit of swearing, it was always alight with hell-fire. —

These three worthies pressed forward, and greeted Ethan Brand each after his own fashion, earnestly inviting him to partake of the contents of a certain black bottle, in which, as they averred, he would find something far better worth seeking for than the Unpardonable Sin. No mind, which has wrought itself by intense and solitary meditation into a high state of enthusiasm, can endure the kind of contact with low and vulgar modes of thought and feeling to which Ethan Brand was now subjected. It made him doubt — and, strange to say, it was a painful doubt — whether he had indeed found the Unpardonable Sin, and found it within himself. The whole question on which he had exhausted life, and more than life, looked like a delusion.

“Leave me,” he said, bitterly, “ye brute beasts, that have made yourselves so, shrivelling up your souls with fiery liquors! I have done with you. Years and years

ago, I groped into your hearts, and found nothing there for my purpose. Get ye gone!"

"Why, you uncivil scoundrel," cried the fierce doctor, "is that the way you respond to the kindness of your best friends? Then let me tell you the truth. You have no more found the Unpardonable Sin than yonder boy Joe has. You are but a crazy fellow, — I told you so twenty years ago, — neither better nor worse than a crazy fellow, and the fit companion of old Humphrey, here!"

He pointed to an old man, shabbily dressed, with long white hair, thin visage, and unsteady eyes. For some years past this aged person had been wandering about among the hills, inquiring of all travellers whom he met for his daughter. The girl, it seemed, had gone off with a company of circus-performers; and occasionally tidings of her came to the village, and fine stories were told of her glittering appearance as she rode on horse-back in the ring, or performed marvellous feats on the tight-rope.

The white-haired father now approached Ethan Brand, and gazed unsteadily into his face.

"They tell me you have been all over the earth," said he, wringing his hands with earnestness. "You must have seen my daughter, for she makes a grand figure in the world, and everybody goes to see her. Did she send any word to her old father, or say when she was coming back?"

Ethan Brand's eye quailed beneath the old man's. That daughter, from whom he so earnestly desired a word of greeting, was the Esther of our tale, the very girl whom, with such cold and remorseless purpose,

Ethan Brand had made the subject of a psychological experiment, and wasted, absorbed, and perhaps annihilated her soul, in the process.

"Yes," murmured he, turning away from the hoary wanderer; "it is no delusion. There is an Unpardonable Sin!"

While these things were passing, a merry scene was going forward in the area of cheerful light, beside the spring and before the door of the hut. A number of the youth of the village, young men and girls, had hurried up the hill-side, impelled by curiosity to see Ethan Brand, the hero of so many a legend familiar to their childhood. Finding nothing, however, very remarkable in his aspect, — nothing but a sun-burnt wayfarer, in plain garb and dusty shoes, who sat looking into the fire, as if he fancied pictures among the coals, — these young people speedily grew tired of observing him. As it happened, there was other amusement at hand. An old German Jew, travelling with a diorama on his back, was passing down the mountain-road towards the village just as the party turned aside from it, and, in hopes of eking out the profits of the day, the showman had kept them company to the lime-kiln.

"Come, old Dutchman," cried one of the young men, "let us see your pictures, if you can swear they are worth looking at!"

"O, yes, Captain," answered the Jew, — whether as a matter of courtesy or craft, he styled everybody Captain, — "I shall show you, indeed, some very superb pictures!"

So, placing his box in a proper position, he invited the young men and girls to look through the glass orifices

of the machine, and proceeded to exhibit a series of the most outrageous scratchings and daubings, as specimens of the fine arts, that ever an itinerant showman had the face to impose upon his circle of spectators. The pictures were worn out, moreover, tattered, full of cracks and wrinkles, dingy with tobacco-smoke, and otherwise in a most pitiable condition. Some purported to be cities, public edifices, and ruined castles in Europe; others represented Napoleon's battles and Nelson's sea-fights; and in the midst of these would be seen a gigantic, brown, hairy hand, — which might have been mistaken for the Hand of Destiny, though, in truth, it was only the showman's, — pointing its forefinger to various scenes of the conflict, while its owner gave historical illustrations. When, with much merriment at its abominable deficiency of merit, the exhibition was concluded, the German bade little Joe put his head into the box. Viewed through the magnifying glasses, the boy's round, rosy visage assumed the strangest imaginable aspect of an immense Titanic child, the mouth grinning broadly, and the eyes and every other feature overflowing with fun at the joke. Suddenly, however, that merry face turned pale, and its expression changed to horror, for this easily impressed and excitable child had become sensible that the eye of Ethan Brand was fixed upon him through the glass.

“You make the little man to be afraid, Captain,” said the German Jew, turning up the dark and strong outline of his visage, from his stooping posture. “But look again, and, by chance, I shall cause you to see somewhat that is very fine, upon my word!”

• Ethan Brand gazed into the box for an instant, and

then starting back, looked fixedly at the German. What had he seen? Nothing, apparently; for a curious youth, who had peeped in almost at the same moment, beheld only a vacant space of canvas.

"I remember you now," muttered Ethan Brand to the showman.

"Ah, Captain," whispered the Jew of Nuremberg, with a dark smile, "I find it to be a heavy matter in my show-box, — this Unpardonable Sin! By my faith, Captain, it has wearied my shoulders, this long day, to carry it over the mountain."

"Peace," answered Ethan Brand, sternly, "or get thee into the furnace yonder!"

The Jew's exhibition had scarcely concluded, when a great, elderly dog, — who seemed to be his own master, as no person in the company laid claim to him, — saw fit to render himself the object of public notice. Hitherto, he had shown himself a very quiet, well-disposed old dog, going round from one to another, and, by way of being sociable, offering his rough head to be patted by any kindly hand that would take so much trouble. But now, all of a sudden, this grave and venerable quadruped, of his own mere motion, and without the slightest suggestion from anybody else, began to run round after his tail, which, to heighten the absurdity of the proceeding, was a great deal shorter than it should have been. Never was seen such headlong eagerness in pursuit of an object that could not possibly be attained; never was heard such a tremendous outbreak of growling, snarling, barking, and snapping, — as if one end of the ridiculous brute's body were at deadly and most unforgivable enmity with the other. Faster and faster, round about

went the cur ; and faster and still faster fled the unapproachable brevity of his tail ; and louder and fiercer grew his yells of rage and animosity ; until, utterly exhausted, and as far from the goal as ever, the foolish old dog ceased his performance as suddenly as he had begun it. The next moment he was as mild, quiet, sensible, and respectable in his deportment, as when he first scraped acquaintance with the company.

As may be supposed, the exhibition was greeted with universal laughter, clapping of hands, and shouts of encore, to which the canine performer responded by wagging all that there was to wag of his tail, but appeared totally unable to repeat his very successful effort to amuse the spectators.

Meanwhile, Ethan Brand had resumed his seat upon the log, and moved, it might be, by a perception of some remote analogy between his own case and that of this self-pursuing cur, he broke into the awful laugh, which, more than any other token, expressed the condition of his inward being. From that moment, the merriment of the party was at an end ; they stood aghast, dreading lest the inauspicious sound should be reverberated around the horizon, and that mountain would thunder it to mountain, and so the horror be prolonged upon their ears. Then, whispering one to another that it was late, — that the moon was almost down, — that the August night was growing chill, — they hurried homewards, leaving the lime-burner and little Joe to deal as they might with their unwelcome guest. Save for these three human beings, the open space on the hill-side was a solitude, set in a vast gloom of forest. Beyond that darksome verge, the fire-light glimmered on the stately

trunk and almost black foliage of pines, intermixed with the lighter verdure of sapling oaks, maples, and poplars, while here and there lay the gigantic corpses of dead trees, decaying on the leaf-strewn soil. And it seemed to little Joe — a timorous and unimaginative child — that the silent forest was holding its breath, until some fearful thing should happen.

Ethan Brand thrust more wood into the fire, and closed the door of the kiln; then looking over his shoulder at the lime-burner and his son, he bade, rather than advised, them to retire to rest.

“For myself, I cannot sleep,” said he. “I have matters that it concerns me to meditate upon. I will watch the fire, as I used to do in the old time.”

“And call the devil out of the furnace to keep you company, I suppose,” muttered Bartram, who had been making intimate acquaintance with the black bottle above-mentioned. “But watch, if you like, and call as many devils as you like! For my part, I shall be all the better for a snooze. Come, Joe!”

As the boy followed his father into the hut, he looked back at the wayfarer, and the tears came into his eyes, for his tender spirit had an intuition of the bleak and terrible loneliness in which this man had enveloped himself.

When they had gone, Ethan Brand sat listening to the crackling of the kindled wood, and looking at the little spirits of fire that issued through the chinks of the door. These trifles, however, once so familiar, had but the slightest hold of his attention, while deep within his mind he was reviewing the gradual but marvellous change that had been wrought upon him by the search to which

he had devoted himself. He remembered how the night dew had fallen upon him, — how the dark forest had whispered to him, — how the stars had gleamed upon him, — a simple and loving man, watching his fire in the years gone by, and ever musing as it burned. He remembered with what tenderness, with what love and sympathy for mankind, and what pity for human guilt and woe, he had first begun to contemplate those ideas which afterwards became the inspiration of his life ; with what reverence he had then looked into the heart of man, viewing it as a temple originally divine, and, however desecrated, still to be held sacred by a brother ; with what awful fear he had deprecated the success of his pursuit, and prayed that the Unpardonable Sin might never be revealed to him. Then ensued that vast intellectual development, which, in its progress, disturbed the counterpoise between his mind and heart. The Idea that possessed his life had operated as a means of education ; it had gone on cultivating his powers to the highest point of which they were susceptible ; it had raised him from the level of an unlettered laborer to stand on a star-lit eminence, whither the philosophers of the earth, laden with the lore of universities, might vainly strive to clamber after him. So much for the intellect ! But where was the heart ? That, indeed, had withered — had contracted — had hardened — had perished ! It had ceased to partake of the universal throbb. He had lost his hold of the magnetic chain of humanity. He was no longer a brother-man, opening the chambers or the dungeons of our common nature by the key of holy sympathy, which gave him a right to share in all its secrets ; he was now a cold observer, looking on man-

kind as the subject of his experiment, and, at length, converting man and woman to be his puppets, and pulling the wires that moved them to such degrees of crime as were demanded for his study.

Thus Ethan Brand became a fiend. He began to be so from the moment that his moral nature had ceased to keep the pace of improvement with his intellect. And now, as his highest effort and inevitable development, — as the bright and gorgeous flower, and rich, delicious fruit of his life's labor, — he had produced the Unpardonable Sin!

"What more have I to seek? What more to achieve?" said Ethan Brand to himself. "My task is done, and well done!"

Starting from the log with a certain alacrity in his gait, and ascending the hillock of earth that was raised against the stone circumference of the lime-kiln, he thus reached the top of the structure. It was a space of perhaps ten feet across, from edge to edge, presenting a view of the upper surface of the immense mass of broken marble with which the kiln was heaped. All these innumerable blocks and fragments of marble were red-hot and vividly on fire, sending up great spouts of blue flame, which quivered aloft and danced madly, as within a magic circle, and sank and rose again, with continual and multitudinous activity. As the lonely man bent forward over this terrible body of fire, the blasting heat smote up against his person with a breath that, it might be supposed, would have scorched and shrivelled him up in a moment.

Ethan Brand stood erect, and raised his arms on high. The blue flames played upon his face, and imparted the

wild and ghastly light which alone could have suited its expression ; it was that of a fiend on the verge of plunging into his gulf of intensest torment.

“ O Mother Earth,” cried he, “ who art no more my Mother, and into whose bosom this frame shall never be resolved ! O mankind, whose brotherhood I have cast off, and trampled thy great heart beneath my feet ! O stars of heaven, that shone on me of old, as if to light me onward and upward !—farewell all, and forever. Come, deadly element of Fire,—henceforth my familiar friend ! Embrace me, as I do thee ! ”

That night the sound of a fearful peal of laughter rolled heavily through the sleep of the lime-burner and his little son ; dim shapes of horror and anguish haunted their dreams, and seemed still present in the rude hovel, when they opened their eyes to the daylight.

“ Up, boy, up ! ” cried the lime-burner, staring about him. “ Thank Heaven, the night is gone, at last ; and rather than pass such another, I would watch my lime-kiln, wide awake, for a twelvemonth. This Ethan Brand, with his humbug of an Unpardonable Sin, has done me no such mighty favor, in taking my place ! ”

He issued from the hut, followed by little Joe, who kept fast hold of his father’s hand. The early sunshine was already pouring its gold upon the mountain-tops ; and though the valleys were still in shadow, they smiled cheerfully in the promise of the bright day that was hastening onward. The village, completely shut in by hills, which swelled away gently about it, looked as if it had rested peacefully in the hollow of the great hand of Providence. Every dwelling was distinctly visible ; the little spires of the two churches pointed upwards, and

caught a fore-glimmering of brightness from the sun-gilt skies upon their gilded weather-cocks. The tavern was astir, and the figure of the old, smoke-dried stage-agent, cigar in mouth, was seen beneath the stoop. Old Graylock was glorified with a golden cloud upon his head. Scattered likewise over the breasts of the surrounding mountains, there were heaps of hoary mist, in fantastic shapes, some of them far down into the valley, others high up towards the summits, and still others, of the same family of mist or cloud, hovering in the gold radiance of the upper atmosphere. Stepping from one to another of the clouds that rested on the hills, and thence to the loftier brotherhood that sailed in air, it seemed almost as if a mortal man might thus ascend into the heavenly regions. Earth was so mingled with sky that it was a day-dream to look at it.

To supply that charm of the familiar and homely, which Nature so readily adopts into a scene like this, the stage-coach was rattling down the mountain-road, and the driver sounded his horn, while echo caught up the notes, and intertwined them into a rich and varied and elaborate harmony, of which the original performer could lay claim to little share. The great hills played a concert among themselves, each contributing a strain of airy sweetness.

Little Joe's face brightened at once.

"Dear father," cried he, skipping cheerily to and fro, "that strange man is gone, and the sky and the mountains all seem glad of it!"

"Yes," growled the lime-burner, with an oath, "but he has let the fire go down, and no thanks to him if five hundred bushels of lime are not spoiled. If I catch the

fellow hereabouts again, I shall feel like tossing him into the furnace ! ”

With his long pole in his hand, he ascended to the top of the kiln. After a moment's pause, he called to his son.

“ Come up here, Joe ! ” said he.

So little Joe ran up the hillock, and stood by his father's side. The marble was all burnt into perfect, snow-white lime. But on its surface, in the midst of the circle,—snow-white too, and thoroughly converted into lime,—lay a human skeleton, in the attitude of a person who, after long toil, lies down to long repose. Within the ribs — strange to say — was the shape of a human heart.

“ Was the fellow's heart made of marble ? ” cried Bartram, in some perplexity at this phenomenon. “ At any rate, it is burnt into what looks like special good lime ; and, taking all the bones together, my kiln is half a bushel the richer for him.”

So saying, the rude lime-burner lifted his pole, and, letting it fall upon the skeleton, the relics of Ethan Brand were crumbled into fragments.